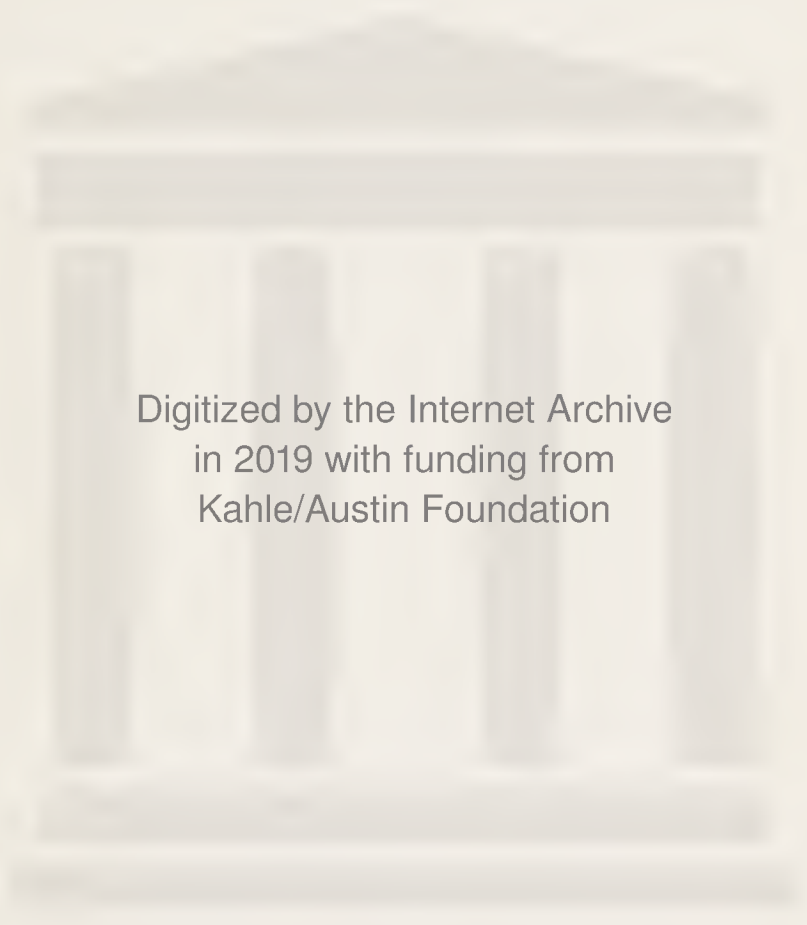


NUNC COGNOSCO EX PARTE



THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

HISTOIRE
DE
LA CLARTÉ FRANÇAISE

DU MÊME AUTEUR

Histoire de la Littérature et de la Pensée françaises, des origines à la fin du XIX^e siècle. Paris, Larousse.

Histoire des grandes œuvres de la Littérature française. Cet ouvrage forme le complément de l'*Histoire de la littérature*. Paris, Larousse.

Histoire générale de la Littérature française, exposée selon une méthode nouvelle. Ce volume réunit en un seul l'*Histoire de la Littérature* et l'*Histoire des grandes œuvres*.

Histoire de la Littérature et de la Pensée françaises contemporaines (1810-1927). Paris, Larousse. 2^e tirage 1928.

Molière : Le Misanthrope. — Le Tartuffe. — Le Bourgeois gentilhomme, publiés avec une introduction et des notes (en collaboration avec M. G. Lanson). Paris, Hachette.

Le Sentiment de la Nature en France, de J.-J. Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre. Paris, Hachette, 1907 (épuisé).

L'Alexandrin français dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Toulouse, Privat, 1907 (épuisé).

Les Sciences de la Nature en France au XVIII^e siècle. Paris, Armand Colin, 1911.

J.-J. Rousseau. Morceaux choisis publiés avec une introduction et des notes. Toulouse, Privat. Paris, Didier.

Rome et les Romains (Littérature, histoire, antiquités), en collaboration avec M. H. Bornecque. Paris, Delagrave.

Tranchées de Verdun. Paris, Berger-Levrault, 1918.

Le Romantisme en France au XVIII^e siècle. Paris, Hachette, 2^e édition 1925.

Le XVIII^e siècle (de 1750 à 1789) dans l'*Histoire de la Littérature française* publiée sous la direction de J. Bédier et de P. Hazard. Paris, Larousse, 1924.

J.-J. Rousseau : La Nouvelle Héloïse. Édition historique et critique *Collection des Grands Écrivains de la France*. Paris, Hachette, 1925-1926, (4 volumes).

Collection Les chefs-d'œuvre de la littérature expliqués, La Nouvelle Héloïse de J.-J. Rousseau. Étude et analyse. Paris, Mellottée, 1928-

La Pensée française au XVIII^e siècle. Paris, Armand Colin, 1926.

DANIEL MORNET

PROFESSEUR DE LITTÉRATURE FRANÇAISE A LA SORBONNE

HISTOIRE

DE

LA CLARTÉ FRANÇAISE

SES ORIGINES - SON ÉVOLUTION - SA VALEUR



PAYOT, PARIS

106, BOULEVARD ST-GERMAIN

1929

Tous droits réservés.

PC 2073. M6

Premier tirage avril 1929.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.

Copyright 1929, by Payot, Paris.

AVANT-PROPOS

On peut écrire plusieurs histoires de la clarté française, ou s'attacher à divers aspects de cette histoire. Il y a la recherche des causes premières ou profondes. Si la clarté ou une certaine clarté dans les œuvres littéraires est un besoin de l'esprit français plutôt qu'un besoin de l'esprit germanique ou anglo-saxon, c'est apparemment pour certaines raisons mystérieuses qui tiennent à ce qu'on appelait au XVIII^e siècle le « climat » ou le « terroir » et que Taine appellera la « race ». On a disserté sur ces raisons dès le XVIII^e siècle et Rivarol les a exposées notamment dans son discours célèbre Sur l'universalité de la langue française. Taine a repris la dissertation avec un peu plus de précision et surtout avec une imagination plus vivante. A côté de ces raisons profondes il y en a d'autres très générales encore, mais moins lointaines. Il est probable que la rapide centralisation politique de la France, la clarté — relative — de son organisation intérieure ont agi sur les goûts littéraires, sur les façons de penser et de s'exprimer. Enfin on peut faire l'étude esthétique de cette clarté, s'en tenir aux grandes œuvres de la littérature, démontrer par des analyses délicates ce qu'elles gagnent à cette recherche de la clarté et ce qu'elles y perdent ou les raisons, agréments et méfaits de leurs obscurités. Je n'ai rien dit des deux premiers sujets. Je ne suis pas ethnographe, géographe, ni même philosophe ou historien. Surtout je pense que Taine en a dit tout ce qu'il fallait dire ; il n'y a rien à préciser dans l'étude de ces généralités et le mieux est de relire Taine qui fait « voir »

les cieux clairs des paysages méditerranéens, les horizons simples de la Champagne ou de l'Ile-de-France. Je n'ai pas non plus abordé directement l'étude esthétique de la clarté. Elle est surtout un jugement sur cette clarté. Or j'ai moins voulu juger qu'expliquer.

A défaut des causes profondes, j'ai recherché les causes historiques (j'entends : d'histoire littéraire), immédiates qui sont, elles, susceptibles d'une étude précise. Si la clarté française avait été toujours la même, spécifique; comme certaines races sont dolichocéphales ou brachycéphales, il faudrait s'en tenir à l'hypothèse de causes profondes. Mais il n'en est rien. S'il existe, dans la plupart des bonnes œuvres littéraires de la France, une clarté relative, les degrés de cette clarté sont fort différents selon les époques ou même selon les écoles littéraires. Si Rivarol pouvait parler de cette clarté comme d'une vertu stable, permanente, définitive, c'est qu'il ignorait le moyen âge, dédaignait le XVI^e siècle, ne prévoyait pas le XIX^e siècle. Une étude même superficielle de l'ensemble de notre littérature montre qu'on n'a pas toujours eu le même besoin, ni la même idée de la clarté. Cette clarté n'est pas recherchée par un instinct aveugle, par une impulsion cachée de la « race ». On l'acquiert par un effort réfléchi; on la discute ou on en discute certaines formes par des raisons raisonnantes. C'est l'étude de cet effort et de ces raisons que j'ai voulu entreprendre. Le travail est moins ambitieux; il ouvre de moins vastes horizons. Mais il a l'avantage de pouvoir s'appuyer sur les certitudes des faits et des textes. Et l'on verra, je l'espère, que ses enseignements ont leur prix.

Cette étude d'ensemble n'avait jamais été entreprise. Or on parle si souvent de la clarté française qu'il n'est pas sans intérêt d'en préciser l'histoire. Il ne suffit pas de la tenir pour évidente. Ce sont ces évidences traditionnelles, acceptées comme telles, qui exposent à plus d'erreurs. J'ai écrit mon livre pour mettre une connaissance méthodique à la place d'une tradition.

Je n'ai pas cru nécessaire de multiplier les exemples, ni les notes. La plupart des grands courants de pensée et de

style que j'étudie sont très généraux. J'aurais pu ajouter, à ceux que je cite, dix, cent, mille exemples. Tous ceux qui sont familiers avec l'histoire littéraire précise auront le sentiment que les exemples choisis suffisent. D'autre part quand je cite une pièce de Ronsard, Regnier, Maynard, Théophile, etc... je n'ai pas renvoyé à une page précise d'une édition précise. Ceux qui voudront contrôler ou compléter retrouveront aisément la pièce dans la table des matières d'une édition quelconque. Par contre je donne les références des ouvrages peu connus et l'on trouvera ci-contre une bibliographie de ceux auxquels j'ai eu le plus souvent recours.

LISTE DES OUVRAGES LE PLUS FRÉQUEMMENT CITÉS

R. Bary, *La rhétorique française ou pour principale augmentation l'on trouve les secrets de notre langue*, Nouvelle édition, Paris, Le Petit, 1673, 2 vol. in-12.

Beguïn, *De la philosophie*, Paris, Barbou, 1773, in-12.

R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, in-8°.

Abbé H. Brémond, *La poésie pure*, avec un *Débat sur la poésie* par R. de Souza, Paris, Grasset, 1926, in-12.

Le même, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926, in-12.

F. Brunot, *Histoire de la langue française, des origines à 1900*, Paris, Armand Colin, 1905 et suiv.

A. François, *La grammaire du purisme et l'Académie française au XVIII^e siècle*, Paris, Société nouvelle d'imprimerie, 1905, in-8°.

M. J. Gaufrès, *Claude Baduel et la réforme des études au XVI^e siècle*, Paris, Hachette, 1880, in-8°.

J. L. A. Gouniot, *Nouvel exposé de la composition littéraire; première partie contenant les principes raisonnés et appliqués: 1^o de la description; 2^o de la narration*, Paris, 1843, in-12.

G. Guillaume, *J. L. Guez de Balzac et la prose française*, Paris, Jouve, 1926, in-8°.

Hauchecorne, *Abrégé latin de philosophie avec une Introduction et des notes françaises*, Paris, l'auteur, 1784, in-12.

P. T. N. Hurtaut, *Manuale rhetorices ad usum studiosac juventutis academicae*, 3^e éd., Paris, l'auteur, 1782, in-12.

Institutiones scholasticae, faciles et breves, sive elementa philosophiae, Paris, Quillau, 1744, in-12.

Le P. de Jouvençy, *De la manière d'apprendre et d'enseigner* (suivi du *Candidatus rhetoricae*) traduit par H. Ferté, Paris, Hachette, 1892, in-12.

Le Gras, *La rhétorique française*, Paris, s. l., 1671, in-12.

Michelet, *Ma jeunesse*, Paris, Flammarion, s. d., in-12.

D. Mornet, *Le romantisme en France au XVIII^e siècle*, 2^e éd., Paris, Hachette, 1925, in-12.

Le même, *La pensée française au XVIII^e siècle*, Paris, Colin, 1926, in-12.

Nunnes, *Pet. Johan. Nunnesii Valentini Institutionum, rhetoricarum libri quinque*, 3^e éd., Barcinone, S. de Corniellas, 1592, in-12.

Rhétorique française ou choix des observations sur l'art de bien dire répandues dans les auteurs suivants : Aristote, Hermogène, etc... Nouvelle édition, Paris, Delalain, 1813, in-24.

Rollin, *Traité des études*. Nouvelle édition, Paris, Carez, Thomine et Fortic, 1821, 4 vol. in-12 (1^{re} éd. 1726-1731).

B. Sensaric, *L'art de peindre à l'esprit, ouvrage dans lequel les préceptes sont confirmés par des exemples tirés des meilleurs orateurs et poètes français*. Nouvelle édition, Paris, Onfroy, Colas, 1783, 2 vol. in-12.

Vigneul-Marville, *Mélanges d'histoire et de littérature*, Paris, Prudhomme, 1725, 3 vol. in-12 (4^e éd.).

G. Weill, *Histoire de l'enseignement secondaire en France* (1802-1920). Paris, Payot, 1921, in-8°.

PREMIÈRE PARTIE

LE CHOIX ET LA DÉTERMINATION DES IDÉES

CHAPITRE PREMIER

LA RENAISSANCE

AFFLUX ET CONFUSION DES IDÉES

La pensée du moyen âge ne s'est pas souciée d'être claire. Ce n'est pas parce que personne ne pensait. La littérature pure, chansons de geste, romans, mystères, est à peu près vide de pensée; elle s'adresse à l'imagination et aux croyances, non à la réflexion. Mais à côté de la poésie, du roman, du théâtre en langue vulgaire, une abondante littérature latine, une philosophie copieuse s'efforcent de poursuivre et d'ordonner des idées; leur rôle a été considérable; leur valeur est beaucoup plus grande qu'on ne l'a cru pendant longtemps. Ce n'est pas sans raison que des historiens tentent de les réhabiliter. Seulement toute cette pensée est réservée à des initiés. Elle s'asservit à une méthode, à des procédés techniques très spéciaux, aussi inaccessibles à des lecteurs vulgaires que des formules algébriques à ceux qui ne connaîtraient rien des conventions de l'algèbre. La discussion et la démonstration scolastiques ne font aucun effort pour débrouiller leurs subtilités, pour s'adapter au « bon sens » dont Descartes fera son juge. Elles se compliquent au contraire de plus en plus et s'enferment, à dessein,

dans le cercle des gens de métier d'autant plus fiers de leur science qu'elle semble plus obscure au commun des hommes.

Par surcroît, la pensée du moyen âge, loin de chercher l'évidence sensible et la clarté du sens commun s'oriente invinciblement vers les sens cachés. On a pu dire que, pour elle, la réalité extérieure n'existait pas. A côté de sa signification apparente tout objet, tout mot, toute réalité possède un sens profond, qui est son sens vrai, qui est même sa réalité vraie. La pensée ne poursuit pas seulement dans les choses ou dans les textes des symboles. Elle croit que le symbole est la raison des textes et des choses et qu'ils n'existent que par lui, pour lui. On a fait depuis longtemps l'histoire de cette littérature symbolique dont le *Roman de la Rose*, qui enchantait tout le moyen âge, est l'exemple le plus illustre. On a montré, plus récemment, que l'âme même des cités, ces cathédrales qui furent leur volonté, leur espoir, leur consolation, ne sont qu'une immense ordonnance de symboles sculptés en pierre et peints dans les verrières.

En dehors de la scolastique et de la symbolique, il n'y a guère que des curiosités puériles et confuses, beaucoup plus soucieuses d'étonner que de comprendre : curiosités romanesques des romans courtois qui multiplient les magiciens, sortilèges, prodiges et prouesses ; curiosités des « bestiaires » qui, sous prétexte de décrire la nature, entassent avec une étonnante naïveté les fables les plus grossières, les merveilles et les monstres les plus absurdes. L'enseignement ne tente rien pour adapter cette pensée hermétique de la scolastique et trier ses compilations. Il les copie, au contraire, exactement. Il s'habille, à l'intention des enfants et des jeunes gens, comme on habillait les enfants jusqu'à la fin du XVIII^e siècle : les mères portaient un grand panier et les fillettes un petit panier ; les pères une grande épée et les fils une petite épée. Ainsi l'enseignement se contente de transporter dans de modestes exercices scolaires les méthodes et le jargon de la scolastique. Commenter un ouvrage, c'est traiter de ses causes

« matérielles », « formelles », « finales » et « causales ». On divise selon les règles de l'École. La cause finale est divisée en cause intrinsèque et cause extrinsèque, la cause finale extrinsèque étant subdivisée elle-même en cause éloignée, cause plus éloignée, cause très éloignée. On devine que, parmi ces chicanes, les discuteurs en arrivaient à ne plus se comprendre eux-mêmes et que la victoire allait à celui qui criait le plus fort. Rabelais s'est gaussé joyeusement de ces pédants et sorbonagres crottés de corps et d'esprit. Il en fait des portraits qui sont assurément des caricatures, mais qui font comprendre les ténèbres bruyantes de cet enseignement. Harangue de maître Janotus de Bragmardo à Gargantua pour recouvrer les grosses cloches de Notre-Dame : « Ehen, hen! hen! *Mnadies*, monsieur, *Mnadies*. Et *vobis*, messieurs. Ce ne serait que bon que vous nous rendissiez nos cloches car elles nous font bien besoin. Hen, hen, hasch. Nous en avons bien autrefois refusé de bon argent de ceux de Londres en Cahors; si avions-nous de ceux de Bourdeaux en Brie qui les voulaient acheter pour la substantifique qualité de la complexion élémentaire qui est intronifiée en la terretité de leur nature quidditative, pour extranéiser les halots et les turbines sur nos vignes, vraiment non pas nôtres mais d'ici auprès. Car si nous perdons le piot, nous perdons tout, et sens, et loi. Si vous nous les rendez à ma requête j'y gagnerai dix francs de saucisses et une bonne paire de chausses qui me feront grand bien à mes jambes ou ils ne me tiendront pas promesse. Ho! par Dieu, *Domine*, une paire de chausses est bonne : *et vir sapiens non abhorrebit eam*. Ha! Ha! il n'a pas paire de chausses qui veut. Je le sais bien, quant est de moi. Avisez, *Domine*; il y a dix-huit jours que je suis à matagraboliser cette belle harangue, etc... »

Sans doute il y a, dans la littérature du moyen âge, des œuvres claires, presque lumineuses, charmantes ou émouvantes en partie par cette simplicité. Seulement elles le sont non par dessein conscient et par méthode, mais par instinct et naïveté. Le roman de *Tristan et Iseult*, celui de *Flore*

et *Blanchefleur*, les chansons de Charles d'Orléans n'ont pas été écrits pour s'opposer à l'obscurité scolastique, à la confusion du *De modis significandi* ou du *Roman de la Rose*. Ils ont poussé spontanément et presque par hasard, comme une fleur dans une broussaille.

Survint la Renaissance qui allait ruiner la littérature du moyen âge et ébranler la scolastique. Mais, en apportant des curiosités et des goûts nouveaux, elle ne mit guère, tout d'abord, qu'une confusion à la place d'une autre confusion. La confusion du moyen âge était faite d'ignorance et d'une doctrine étroite enfoncée dans les subtilités. La confusion de la Renaissance est faite de l'afflux soudain d'une multitude d'idées et de curiosités, dont chacune est beaucoup plus claire que les spéculations du moyen âge, mais si nombreuses qu'elles s'entassèrent confusément dans les cerveaux et dans les livres. La confusion fut d'autant plus grande, en France, que toutes ces curiosités humanistes, préparées, élaborées en Italie depuis plus d'un siècle, firent irruption presque d'un seul coup. Ce fut comme une griserie. Chacun voulut tout apprendre et tout connaître. Ce fut à qui dissenterait « de omni re scibili et de quibusdam aliis ». Ainsi grandit l'œuvre de nos humanistes qui témoigne d'un admirable effort mais dont la masse reste lourde et confuse. Jean Bodin n'a pas seulement écrit *La République* mais un *Théâtre de la nature* où il prétend établir les principes des choses, les raisons des météores, la composition des métaux, la constitution et les mœurs des plantes et des animaux, les facultés et la destinée de l'âme, les lois des corps célestes, l'essence de Dieu, etc., etc. Le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville (s'il est bien de lui) n'est pas seulement un recueil de contes et fantaisies allègres et scabreux mais un entassement de libres propos sur les sujets les plus divers juxtaposés dans une sorte de vertige bouffon. Le *Palais des Curieux*, qui est bien de Béroalde, s'égare dans les plus incohérentes curiosités : « Considérations sur ces dictions Roi, Dauphin, Monsieur, Infante, Duc, etc... pour user proprement — Des armes et armoiries. Des lis de

France ou Oriflamme — Des songes — De la lune — Des cendres des anciens que l'on gardait et comment on les recueillait — Que signifie Leste, Contenance, Escroquer, Matois — Des sciences et comme on sait — Des oiseaux matineux. Des tortues, etc... » (Début de la Table des matières.)

On sait que si la gaieté de Rabelais est claire et l'âme de ses héros naïve et transparente, les pensées de Rabelais lui-même le sont moins. Ce n'est pas seulement parce qu'elles n'étaient sans doute pas orthodoxes et risquaient de le conduire au bûcher; c'est aussi parce qu'il savait trop de choses et ne discernait pas toujours très sûrement où elles le conduisaient. L'instruction qu'il réserve à Gargantua témoigne de cette ardeur impatiente à tout apprendre, à entasser le savoir plus qu'à le trier et l'ordonner. Gargantua a été abêti par ses précepteurs sophistes et scolastiques. Mais il faut assurément qu'il ait une tête de géant pour recevoir, sans en être accablé, toutes les sciences que Ponocrates prétend lui enseigner. Avec le temps et la réflexion Rabelais assagit sa pédagogie. Gargantua voulait que Pantagruel apprît les langues latine, grecque, hébraïque, chaldaïque et arabe. Ponocrates est moins ambitieux. Il prétend pourtant faire de Gargantua non pas un « honnête homme », au sens du ^{xvii}^e siècle, mais un érudit portant dans sa tête une science à peu près universelle. Il lira Plinie, Athénée, Julius Pollux, Galien, Porphyre, Oppien, Polybe, Héliodore, Aristote, Elien et dix autres. S'il étudie la botanique, il consultera Théophraste, Dioscoride, Marinus, Plinie, Nicander, Macer et Galen. L'idéal de Rabelais, et des humanistes du ^{xvi}^e siècle, ce n'est pas une *ratio studiorum*, un choix raisonné des études, c'est une Encyclopédie.

L'ambition de cette Encyclopédie sera d'être non pas triée par un esprit critique, mais complète. C'est une des marques de l'esprit humaniste que cette indifférence à choisir dans les trésors que l'on venait de découvrir. Dans leur enthousiasme pour l'antiquité grecque et latine les humanistes ont admiré, étudié, pillé tout ce qui leur

venait de la Grèce, de Rome ou même du Bas Empire, des plus illustres écrivains jusqu'aux plus obscurs commentateurs. Le programme d'auteurs de Gargantua en est un témoignage. On en pourrait donner cent autres. Une citation de Julius Pollux semble valoir une opinion d'Aristote ; l'autorité d'Aphthonius semble balancer celle de Cicéron. Toute cette antiquité mêlée n'envahit pas seulement les œuvres des érudits ; elle pénètre même dans l'enseignement et menace de le submerger. Une Rhétorique de Nunnes (3^e édition, 1592), fort usitée dans les collèges des Jésuites, s'appuie orgueilleusement sur les témoignages de l'antiquité. Elle s'ouvre par un imposant Index des auteurs allégués. J'y relève, pour la seule lettre A, à côté d'auteurs connus tels qu'Aristote, les noms de Alexander Aphrodisiensis, Ammonius, Aphthonius, Apollodorus Pergamenus, Apollonius Molo, Apsines uterque, Aquila, Aristides declamator, Aristoxenus, Arnobius, Asconius, Avienus.

Montaigne a protesté véhémentement contre cette pédagogie de la quantité. Il a conté son dégoût de cette érudition de collège qui abêtit les enfants et leur donne des têtes « bien pleines », bien pleines de sottises et non « bien faites ». Pourtant Montaigne lui-même est un témoignage, atténué mais manifeste, de cette confusion érudite. Nul plus que lui n'a contribué à substituer aux curiosités vagabondes, à cette fringale de tout lire et de tout savoir, des curiosités choisies, attachées aux grands problèmes qui expliquent et règlent la vie. Pourtant sa bibliothèque, à côté de Plutarque, de Sénèque, de Cicéron, de Virgile et de tous les grands auteurs latins fait une place, qui n'est pas toujours obscure, à bien des Adrien de Nicomédie, des Panvinius, des Hérodien, etc... Ses *Essais* ne sont pas seulement des méditations sur la tristesse — l'oisiveté — la constance — l'opinion — la philosophie qui apprend à mourir — l'imagination — l'amitié, etc... Ils sont, de temps à autre, de pures curiosités érudites, des baguenaudages à travers des anecdotes, des balivernes, voire des sottises. Anecdotes, au livre I, le chapitre v : *Si le chef d'une place assiégée doit sortir pour parlementer*, compilation de curio-

sités sur les guerres romaines, celles des Achéens, du royaume de Ternate, des anciens Florentins, des seigneurs de Montmord et de l'Assigni et de quelques autres, d'Eumenes pressé par Antigonos, etc. Anecdotes, le chapitre XLV, *De la bataille de Dreux*, prétexte à souvenirs sur Philopœmen rencontrant Machanidas, sur Agesilaus rencontrant les Bœotiens. Balivernes le chapitre XLVIII, des *Destries* [destriers], sur toutes les adresses équestres d'Artibie, général perse, des Mammelus, de César, Pompée, des Parthes, qui nous conduisent à des anecdotes sur les phalariques, les « piles », les fondes [frondes], etc... Sottises une partie du chapitre LIV, *La fortune se rencontre souvent au train de la raison*, compilation de merveilles et miracles, légendes et prodiges et surtout le chapitre XLVI, *Des noms* où Montaigne collectionne, comme d'ailleurs tant de ses contemporains, les « singularités » et « cas étranges » depuis Protogenes qui, de dépit de ne pouvoir imiter en son tableau l'écume et la bave d'un chien, jette son éponge sur son œuvre et s'aperçoit qu'elle a « parfourni ce à quoi l'art n'avait pu atteindre », jusqu'à l'empereur Geta qui faisait « distribuer le service de ses mets par la considération des premières lettres du nom des viandes; on servait celles qui se commençaient par M : mouton, marcassin, merlus, marsoin; ainsi des autres ».

Ces compilations et curiosités sont d'ailleurs plus évidentes dans la première édition des *Essais*. Montaigne, avec le temps, s'est éloigné de l'érudition, pour se tourner vers la réflexion (avant de revenir d'ailleurs, dans ses dernières additions, à de pures curiosités, à des « emblèmes surnuméraires »). Il n'a plus voulu retenir que ce qui lui donnait non de la science, mais de la sagesse. Sans doute il n'a pas renoncé à ces découvertes qu'il avait faites, un peu à tort et à travers, dans sa bibliothèque. Mais il a tenté souvent de les justifier, en tirant des anecdotes le prétexte de méditations sur lui-même et sur la vie. « Combien, dit-il, mais seulement dans le texte postérieur à l'édition de 1588, y ai-je épandu d'histoires qui ne disent mot, lesquelles qui voudra éplucher un peu ingénieuse-

ment, en produira infinis Essais ». En réalité il n'avait pas toujours choisi des histoires qui pussent dire leur mot, même caché, et c'est par la suite qu'il a voulu en tirer quelques « Essais ». Tel ce chapitre LV du livre I, *Des Senteurs* : « Il se dit d'aucuns, comme d'Alexandre le grand, que leur sueur épandait une odeur souève, par quelque rare et extraordinaire complexion. » L'extraordinaire complexion n'a qu'un intérêt de curiosité. Mais Montaigne y ajoutera des confidences sur sa complexion à lui et la ramènera à son philosophique dessein de « se peindre » pour se connaître et se corriger.

On pourrait multiplier les exemples de cette complexité et de cette confusion de la littérature et de la pensée du xvi^e siècle. Ils sont familiers à tous ceux qui ont dépassé l'idée scolaire et mondaine de notre Renaissance littéraire. On la juge volontiers sur quelques épîtres de Marot, sur les odelettes où Ronsard a voulu rivaliser avec la « divine grâce » d'Horace, sur des sonnets de du Bellay, sur le *Contr'un* de La Boétie, quelques extraits de d'Aubigné. Mais ce n'est là qu'une Renaissance conventionnelle. L'ambition de Ronsard c'étaient ses Odes pindariques, ses odes savantes, si savantes qu'elles en sont pesantes et obscures. L'ambition de toute la Pléiade était de « piller » les trésors du temple delphique, de « moissonner » toute l'antiquité et d'en rapporter, comme dit Régnier, « sur leurs épaules fortes » un faix qui les fit plier. L'ambition de tout le xvi^e siècle a été, le plus souvent, une ambition de nouveaux riches : acquérir et entasser. « L'esprit au xvi^e siècle dira justement, à la fin du xviii^e siècle, Sénac de Meilhan ¹, consistait dans l'érudition. »

Montaigne d'ailleurs l'a bien vu, dans son chapitre *Du pédantisme* : « Nous nous enquérons volontiers : Sait-il du Grec ou du Latin ? écrit-il en vers ou en prose ? Mais s'il est devenu meilleur ou plus avisé, c'était le principal, et

1. Dans ses *Considérations sur l'esprit et sur les mœurs*.

c'est ce qui demeure derrière. Il fallait s'enquérir qui est mieux savant, non qui est plus savant... J'en connais, à qui quand je demande ce qu'il sait, il me demande un livre pour me le montrer; et n'oserait me dire qu'il a le derrière galeux, s'il ne va sur-le-champ étudier en son lexicon que c'est que galeux et que c'est que derrière. » Rabelais, Ronsard, du Bellay eux aussi avaient crié haro sur les pédants, sur les Tubal Holopherne et les Jobelin Bridé : « Magis magnos clericos non sunt magis magnos sapientes. »

Mais je hais par surtout un savoir pédantesque.

Dès le xvi^e siècle le pédant est un des personnages traditionnels de la comédie (par exemple dans *Le laquais*, *Le fidèle* de Larivey). A travers le xvii^e siècle, la raillerie du pédant devient un thème traditionnel. C'est à qui étalera, dans les satires, romans, comédies ou dissertations, sa mine famélique et vaniteuse, son costume solennel et crasseux, ses discours sententieux et stupides. Il devient comme le repoussoir de l'« honnête homme », le symbole des cervelles obscures et confuses, de la fausse science qu'il faut confiner dans l'ombre des collèges et de la Sorbonne pour faire place à une science choisie, ordonnée, lumineuse, élégante. Régnier, Heinsius, Guyet¹, se sont moqués des pédants, de l'Illustre débauché « qui savait jusqu'à une enseigne d'hôtellerie de Perse et jusqu'à un buisson des pays du grand Mogor ». « Copistes, dit Balzac, réciteurs, allégateurs éternels, ils ne disent rien, ils ne savent que redire, à peu près comme ces messagers d'Homère. » Le pédant Hortensius est un des plus pittoresques et des plus vilains personnages du *Francion* de Sorel (livre IV). Sous lui, les élèves n'apprennent rien qu'à piller et copier confusément. S'il leur donnait à composer des vers latins, il « endurait que nous en prissions de tout entiers de Virgile, pour le mieux imiter, et que nous nous servissions encore, pour

1. Regnier dans la satire du *Repas ridicule*. Pour Heinsius, Guyet, Balzac voir le livre de Guillaume (Bibliographie, p. 11).

parfaire les autres, de certains bouquins comme de Parnasse et de Textor. S'il nous aidait à composer en prose, nous nous aidions tout de même de quelques livres de pareille étoffe dont nous tirions toutes sortes de pièces pour en faire une capilotade à la pédantesque. Cela n'était-il pas bien propre à former notre jugement? Quelle vilenie de voir qu'il n'y a plus quasi que des barbares dans les Universités pour enseigner la jeunesse! » Quand on cessait, dans ce collège de Lisieux, de piller Virgile et Ravisius Textor, c'était pour entasser dans sa mémoire les balivernes d'une science autoritaire et puérile : « Nous nous demandions des questions l'un à l'autre ; mais quelles questions, pensez-vous? Quelle est l'étymologie de *luna* ! et il fallait répondre que ce mot se dit : *quasi lucens luce aliena* ; comme qui dirait, en français, que chemise se dit quasi sur chair mise. N'est-ce pas là une belle doctrine pour abreuver un jeune âne? » Ces badineries (comme celles du pédant Gastrimargue dans le *Polyandre* du même Sorel) ont paru ridicules à bien d'autres, à Scarron, Costar, Cotin ¹, comme à Boileau, Molière, La Bruyère, M^{me} de Maintenon, Malebranche ². Si Molière s'est gaussé des Avars, des Précieuses, des George Dandins, il s'est diverti des Femmes Savantes, savantes d'un savoir pédantesque, de grammaire, d'astronomie, de physique et de grec. Il a bafoué âprement ceux qui les égarent, qui égarent la jeunesse et déforment l'esprit français, les Vadius et les Trissotins, les Diafoirus qui savent Hippocrate, Galien et les règles du syllogisme et ne connaissent rien de l'art de guérir, les Pancraces et les Marphurius aptes à dissenter sur la figure ou la forme d'un chapeau, inaptes au bon sens et au bon goût, les maîtres de philosophie capables, par amour de l'art et non par amour du gain,

¹. Voir M. Magendie, *La Politesse mondaine... en France, de 1600 à 1660*. Paris. Presses universitaires, 1925, p. 858. On pourrait joindre encore le *Barbou* de Balzac, le *Mamurra* de Ménage, le *Sidias* de Théophile (*Fragments d'une histoire comique*).

². Boileau dans la satire 4 et la satire 8. M^{me} de Maintenon dans une lettre à M^{me} de Bouju, du 4 janvier 1704. Malebranche dans la *Recherche de la vérité*, t. II, I^{re} partie, ch. v et vi.

d'enseigner à M. Jourdain les principes d'une phonétique, d'ailleurs judicieuse, mais qui divertit Molière par ses apparences méthodiques et pédantes. L'Hermagoras de La Bruyère achève, au xvii^e siècle, la galerie.

Ainsi toute la confusion humaniste semble débrouillée, toute l'érudition sans choix de la Renaissance rejetée, hors du Temple du goût, en pâture à quelques obscurs criailleurs et compilateurs de faculté ou de cabinet. L'impression est confirmée par les apparences de simplicité harmonieuse, de choix ordonné et presque timide que nous donne la littérature classique scolaire, la littérature des chefs-d'œuvre. Balzac écrit des Lettres et de brèves dissertations-discours. Boileau ordonne un assez petit nombre de satires et épîtres, un *Art poétique* assez court. La Fontaine s'en tient, pour l'essentiel, à des Contes et des Fables. Molière n'est qu'un auteur de comédies ou de farces limpides; Racine de tragédies « chargées de peu de matière ». Si variés que soient les sujets traités par Saint-Évremond, ils ne s'étalent pas en traités copieux, lourds de science; ils se ramassent en conversations élégantes qui laissent la science pour le bon sens, le bon goût et les raisons délicates des honnêtes gens. La Bruyère n'écrit qu'un livre, bref, où il met de l'esprit, du pittoresque, de la sagesse non des citations et de l'érudition.

Pourtant il n'y a là, dans une certaine mesure, qu'une apparence trompeuse de l'époque classique. Nous voyons cette époque à travers Racine, Molière, Bossuet, La Fontaine, à travers Versailles et la colonnade du Louvre, à travers les peintures de Lebrun et les jardins de Lenôtre. Ordre, clarté, élégance, majesté. Toutes les confusions du passé s'éclairent et s'harmonisent. Tout le superflu, tout le pédantisme s'en vont tomber comme une vase au fond d'eaux limpides. Il n'y a plus, dans la littérature et dans la société que des goûts judicieux, des idées choisies, des bienséances mesurées. La clarté française n'aurait jamais été plus claire, plus française, plus proche de sa perfection que dans ce grand siècle. Mais ce n'est qu'un

xvii^e siècle trompeur, une convention scolaire, une erreur des histoires hâtives qui prennent l'histoire d'une école et même d'un groupe pour l'histoire de toute la littérature, ou l'histoire d'un idéal mondain réalisé péniblement dans quelques salons, dans les beaux jours de quelques salons, pour l'histoire de toute une société. On ne peut rien comprendre au xvii^e siècle si l'on ne se souvient pas qu'il a été (hors de la vie politique, résignée, depuis 1660, à la discipline de la monarchie absolue) une époque de lutte, de conflits violents où la victoire n'a guère été décidée qu'au xviii^e siècle.

L'histoire exacte des grands écrivains classiques, ou plutôt de ceux dont Voltaire, les Jésuites et des régents de collège allaient faire, au xviii^e siècle, des écrivains classiques en serait le témoignage. Assurément ils ont pris pour guide la raison, le goût, le naturel. Ils ont voulu plaire aux « honnêtes gens » et non pas aux pédants. Mais il y avait toujours des pédants, respectés et redoutables. La vivacité même et la continuité des attaques que l'on dirige contre eux en est le témoignage. Et ces pédants ne se contentent pas d'« abreuver les ânes » ; ils abreuvant ou les gens du monde ou ceux que révèrent les gens du monde. De bonne grâce ou de mauvaise grâce la plupart des écrivains classiques songent donc à leur plaire ou à les désarmer. Bossuet, enfermé dans sa mission de prêtre et de docteur de l'Église, échappe à leurs prises et ne songe pas à eux. Molière, qui s'est mis au ban de la société, qui est excommunié et qui préfère ceux qui rient et qui paient à ceux qui dissertent, s'en tient au principe que la règle des règles est de plaire. Mais Corneille entasse Préfaces sur Examens et Discours pour témoigner de sa science des principes et des règles et de son commerce familial avec les Anciens. L'Académie tout entière est une Académie de doctes qui se propose non pas d'être un « salon » ou une assemblée d'hommes de goût, mais de dissenter savamment. Chapelain a beau être un mauvais prosateur et un détestable poète ; il est puissant, et admiré, malgré Boileau, parce qu'il est savant, parce qu'il est celui qui sait discuter des règles de

l'art, non avec le plus de finesse mais avec le plus d'autorité. Racine n'aime ni Chapelain ni les règles prédantesques. Il s'irrite, à bon droit, des chicanes érudites qui prétendent juger la vie, le pathétique et la poésie de ses tragédies comme l'exactitude d'un syllogisme en baroco ou baralipton. Mais il prend tout de même ses précautions contre les savants; quand il pêche contre eux, il entend témoigner que c'est volontairement et non pas par ignorance. S'il met dans *Britannicus* le personnage de Junie il avertit de ne pas la confondre avec la vieille coquette Junia Silana. « C'est ici une autre Junie, que Tacite appelle Junia Calvina, de la famille d'Auguste, sœur de Silanus, à qui Claudius avait promis Octavie. Cette Junie était jeune, belle, et, comme dit Sénèque... ». Il s'excuse de la faire entrer dans le collège des Vestales « quoique, selon Aulu-Gelle, on n'y reçût jamais personne au-dessous de six ans, ni au-dessus de dix ». C'est Florus, Plutarque, Dion Cassius qui justifient son *Mithridate*. Ce sont Pausanias, Stésichorus, Homère qui justifient et le personnage d'Eriphile et le dénouement d'*Iphigénie*; Euphorion de Calcis, « dont Virgile et Quintilien font une mention honorable » qui témoigne du voyage d'Achille à Lesbos, nécessaire à la même pièce. De même il n'y a pas de détails de l'action de *Phèdre*, *Esther*, *Athalie* qui ne soient justifiés par la savante érudition de Racine, par Virgile, Plutarque, « quelques auteurs » auxquels il s'est « très scrupuleusement » attaché, par Hérodote, Xénophon, Quinte-Curce, Sévère Sulpice, etc...

Boileau, La Bruyère, La Fontaine même se sont aussi bien piqués d'érudition. Dans sa querelle avec les « modernes » Boileau, pour appuyer sa doctrine, n'a pas fait appel seulement au « bon sens », au « bon goût » et à la « nature ». Il a disserté copieusement sur Longin, sur le texte d'Homère. Il a fait appel à la science, aux textes, à toutes les méthodes des doctes. Il n'a pas seulement voulu montrer qu'il était homme d'esprit, mais encore qu'il était plus instruit qu'un Perrault ou un Fontenelle. On ne connaît plus guère de La Fontaine que ses Contes, ses Fables, quelques épîtres, lettres ou poésies légères, deux ou trois

volumes assez minces. Mais ses Œuvres complètes comportent, dans la collection des *Grands Écrivains de la France*, onze volumes. Et s'il a écrit un poème sur *le Quinquina*, un autre sur *la Captivité de Saint-Malc*, ce n'est pas seulement parce qu'il était d'humeur docile et qu'il a voulu témoigner, en des jours de repentir, qu'il était non pas un libertin et un fantaisiste, mais un homme grave et pieux. C'est aussi (et, peut-être, *surtout*) parce qu'il avait quelque regret de n'être qu'un poète badin et un fabuliste. Il savait que la faveur du siècle et la considération allaient à des œuvres « grandes », c'est-à-dire non pas seulement graves et copieuses, mais appliquées et savantes, écrites après une étude méthodique des autorités. La Bruyère n'avait pas à craindre que ses *Caractères* fussent accusés de frivolité et de badinage. Il ne les a pourtant présentés d'abord que comme un modeste appendice à une traduction de Théophraste. Ce n'était pas parce que l'idée d'écrire des « caractères », un livre de portraits et de réflexions sur les mœurs du siècle était neuve et pouvait sembler audacieuse; sans parler de La Rochefoucauld, de Nicole et d'autres qui étaient des moralistes « systématiques » et développaient une doctrine, Urbain Chevreau, quarante ans auparavant, avait donné une *École du sage* dont le succès fut très vif et dont les portraits ressemblent à ceux de Théophraste et de La Bruyère. C'était parce que La Bruyère était précepteur dans la maison du prince de Condé, parce qu'il avait des ambitions, parce qu'il voulait passer non pour un « bel esprit » mais pour un homme grave et savant, pour quelqu'un qui savait du grec, pour un « philosophe » c'est-à-dire pour un homme versé dans les sciences comme dans la sagesse. Sans doute il s'est moqué et d'Hermagoras et de ces commentateurs « si fertiles d'ailleurs, si abondants et si chargés d'une vaine et fastueuse érudition dans les endroits clairs et qui ne font de peine ni à eux, ni aux autres¹ »; mais, tout de même, quand il a tracé, pour faire la leçon au riche, insolent et ignorant Clitiphon, le portrait

1. Chap. XIV, n° 72.

du philosophe, qui est son propre portrait, il ne nous le montre pas seulement accueillant, serviable, modeste, occupé à lire et à réfléchir. Il tient à ce qu'on sache qu'il lit Platon, les livres de Platon qui traitent de la spiritualité de l'âme ou que, la plume à la main, il calcule les distances de Saturne et de Jupiter. S'il raille les commentateurs tâtilons, sans goût, noyés dans une érudition confuse, il veut cependant qu'on étudie les textes, qu'on les « manie et remanie » ; c'est-à-dire qu'on soit un savant.

C'est d'ailleurs l'ambition même de tous les beaux esprits du second ou du dixième ordre, ou plutôt de ceux que la postérité a mis à ce rang, car les contemporains s'y sont constamment trompés et les ont tenus pour les égaux des Boileau et des Racine. Sans cesse, avec une orgueilleuse complaisance, les Mairêt, les Scudéry, les de Visé, les Cotin, les Pradon et d'autres étalent, dans leurs Préfaces et Dissertations, le pédantisme de leur érudition et se donnent pour des poètes et des dramaturges non pas mieux inspirés mais mieux informés que leurs rivaux. Surtout les perspectives de notre goût contemporain nous trompent constamment sur l'idée que l'opinion du xvii^e siècle s'est faite des grands hommes honorant le siècle. Nous donnons le premier rang à des gens de lettres, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau, La Bruyère. Nous leur subordonnons des amateurs, La Rochefoucauld, M^{me} de Sévigné, Saint-Évremond. Et nous rejetons dans l'ombre, nous ignorons toutes sortes de gens qui furent vraiment au premier plan, qui offusquèrent la gloire des Racine et des Boileau. Ils tenaient leur réputation non pas des cabales ou du mauvais goût des Précieuses, mais de l'étendue et de la solennité de leur savoir. Dans la critique littéraire, l'autorité de Boileau et de son *Art poétique* ne date guère que du xviii^e siècle. Les grands maîtres du xvii^e siècle, ceux qu'on consulte, commente et respecte, ce sont Chapelain, la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac, le *Traité du poème épique* du P. le Bossu, la *Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* du P. Bouhours, etc... c'est-à-dire ceux qui sont non pas fins, judicieux, élégants, mais seulement savants, pesants, pédants. Les grands noms

ce ne sont pas seulement des poètes, des moralistes, des artistes, Racine, La Fontaine, La Bruyère, Saint-Évremond, ce sont aussi des érudits, c'est Patru, Ménage, Huet, Charpentier, Gassendi, Guy Patin, non seulement pour leur philosophie ou leur médecine, ou leur théologie, ou leur grec, mais pour l'étendue encyclopédique de leur science, pour leur tête « bien pleine » plutôt que « bien faite ».

On en trouvera aisément la preuve dans cette collection des *Ana* qui se multiplièrent à la fin du xvii^e et dans le premier tiers du xviii^e siècle. Il est fort regrettable qu'on ait recueilli dans ces *Ana* les propos et devis des gens obscurs, de Chevreau ou de Charpentier et qu'il n'y ait pas de *Raciniana*, de *Fontainiana* ou de *Molierana*. C'est parce que ces *Ana* ne sont pas du tout ce qu'on pense quand on ne les a pas étudiés. Non pas recueils de libres propos, joyeux devis ou calembredaines spirituelles. Il y en a. Mais c'est la toute petite partie qu'on en a détachée et qui fait illusion. Le reste est constamment science ou miettes de science. Et non pas, souvent, science réfléchie, ordonnée, choisie; mais érudition pour l'érudition, curiosités vides et puériles, bavardages à quoi il ne manque que le jargon scolastique pour ressembler souvent aux pédanteries de Tubal Holoherne ou d'Hortensius. Voici quelques-uns des sujets énumérés dans la table des matières des *Huetiana*. On y verra que, comme dans les autres *Ana*, tout s'y mêle, sans ordre et sans choix, le bon, le médiocre et le mauvais : « Mon amour pour les lettres — L'étude n'est point contraire à la santé — Du peu de sûreté de la réputation des gens de lettres — Des deux Scaligers — Essais de Montaigne — Ange Politien — Savants du xv^e et du commencement du xvi^e siècle préférables à ceux de notre temps [justement parce qu'ils avaient embrassé plus de science] — François de Beaucaire de Puiguillon, évêque de Metz — Jugement de Saint Augustin — Les Anciens manquent de méthode — Défense des Anciens contre les modernes. » Tout cela entassé en vrac dans les vingt-six premières pages. Puis nous sommes renseignés sur la sépulture de Cujas, la *Pucelle* de Chapelain, l'anémomètre, Villon, la différence de « bon esprit »

et « bel esprit », les *Éléments* d'Euclide, l'affinité de la langue allemande avec celle des Perses, une faute de Virgile, le dictionnaire d'Hesychius, la progression décuple des nombres, la mort étrange d'un Suédois, le commerce de Tyr et d'Alexandrie, l'éclairage des pôles, les « clairvoies », etc... etc... Les *Naudaeana*, *Menagiana*, *Patiniana*, *Chevraeana*, *Carpenteriana*, ne sont pas moins riches en curiosités, subtilités, recoins et tréfonds des compilateurs et commentateurs. Naudé nous renseigne sur Léo Allatius, Scipio Claramontius, Campanella, Hieronimus Borro, les scorpions italiens, sur ce Scipion de Gramont « vir salacissimus » parce qu'il était doué de ce privilège physiologique sur lequel Anatole France a médité en commentant le blason du sieur Tricouillard, etc... Charpentier disserte sur les historiens turcs, sur une pensée de Socrate, un bon mot de Jérôme Bignon, un bon mot de Lignière, l'absurdité d'un passage des *Métamorphoses*, l'abus de la fable dans les poètes modernes, une exigence peu raisonnable de Quintilien, les endroits impertinents de Balzac, sur une erreur de Dacier qui traduit à tort *rex* par *grand seigneur*, etc... Le *Furetiriana* a eu au moins deux et sans doute trois éditions dans la même année, grand succès pour son temps. Il prend la précaution de dresser une table alphabétique. Voici les trésors de la lettre A : « L'abbé de Saint-Martin ou Malotru — Abbé disant la messe — Absence d'un cavalier — Académie de M. l'abbé Bourdelot — M. Acard — Accouchements — Ail est dangereux — Les Amants corsaires — Ames du genre humain — Antymachus — Architecture — Aristophon... — Arlequin, ses manières de rire — Armes de Pologne, etc... »

On aurait tort de croire que seuls les Vadius-Ménage, les Trissotins-Cotins et les Hermagoras-Chevreau se plaisaient à ces anecdotes, broutilles et chicanes le plus souvent sans portée et souvent sans critique. Assurément les seigneurs qui méprisaient La Bruyère et bafouaient Santeul n'en avaient cure. Mais si l'on jouait à Santeul des tours cruels, dont il trépassa peut-être, c'est parce qu'il était un pauvre diable grotesque; et c'est sa science qui lui

valait tout de même sa place chez Condé, des amitiés solides et une sorte de considération. Ménage n'était pas seulement le maître de M^{me} de Sévigné. Il était ehoïé des dames et non pas seulement parce qu'il savait faire le joli cœur; on l'admirait, même dans les salons, parce qu'il était un puits de science. Les dames, elles aussi, voulaient tout savoir et simplement « pour être savantes ». Molière trouvait l'ambition ridicule et l'on riait à la comédie de Molière. Mais ni Descartes, ni Gassendi, ni le voyageur Bernier, ni le physicien Roberval, ni le mathématicien Sauveur ne perdaient une seule de leurs auditrices, un seul de leurs disciples. M^{me} Dacier, pour avoir traduit Homère et pour en dissenter, fort sottement, était vraiment illustre. La première gloire de Fontenelle fut de mettre l'astronomie à la portée des dames. Les gens bien nés eux-mêmes rivalisent à l'occasion avec ceux qui n'ont eu que la science pour se tirer de l'obscurité. Huet devient évêque d'Avranches. Vigneul-Marville, qui est gentilhomme et du meilleur monde, nous a laissé des *Mélanges d'histoire et de littérature* (1700) fort précieux par quelques anecdotes sur La Bruyère, Racine, etc... Mais ces mélanges sont vraiment, comme les *Ana*, la confusion chaotique des plus menues éruditions et des gloses les plus puériles : remarques d'histoire, de morale, de littérature, de physiologie, d'anatomie, de botanique; compilation de Saint-Réal établissant la différence entre *sestertius* et *sestertium*, de Boileau, docteur de Sorbonne (et frère de Nicolas) dans son *Colloquium criticum de sphalmatis* [erreurs] *virorum in re litteraria illustrium*, dissertation sur les civilités que se faisaient les Romains, etc...

Si tenace était ce goût pour l'érudition sans choix, sans dessein et souvent sans critique qu'il a persisté jusque vers le milieu du XVIII^e siècle. Il ne s'est pas enfermé dans l'enceinte des collèges et des universités, ni même dans quelques cénacles étroits et dédaignés. Il a été vraiment une curiosité ardente, presque un enthousiasme, une forme de vie intellectuelle qui n'a pas donné de grandes choses, mais qui avait le mérite d'être vivante. On com-

prend mal l'histoire de la pensée française au xvii^e siècle et dans la première moitié du xviii^e siècle quand on l'enferme dans l'histoire de la tragédie, de la comédie, de l'éloquence sacrée, des genres proprement littéraires ou même dans celle des débuts de la pensée philosophique et de la science expérimentale. En province notamment, loin de la Comédie, de l'Opéra et des salons à la mode, quand on cesse d'être ignare et indifférent, on a deux goûts et curiosités : celui de la littérature aimable et galante, poésies « fugitives », madrigaux ou chansons, et celui de l'érudition infatigable qui compile, compile, compile, toujours plus soucieuse de la quantité que de la qualité. Presque tous les grands noms provinciaux, même dans la première moitié du xviii^e siècle, sont des noms d'érudits. Ils comptent non pas seulement parce qu'ils ont été respectés de loin, mais parce qu'ils ont groupé autour d'eux des disciples, des rivaux, des correspondants ; parce qu'ils symbolisent une émulation de savoir, un peu aveugle, mais généreuse. Tel La Mothe Le Vayer (1588-1672) dont les œuvres, rééditées jusqu'en 1759, comportent des traités et dissertations par douzaines sur les sujets les plus divers : géographie, rhétorique, morale, économie, politique, logique, physique, le sommeil, les songes, les récitations, les voyages, le commerce, les couleurs, les monstres, la diète, le corps humain, l'histoire, la philosophie, etc... Tel le président Bouhier (1673-1746) qui ne s'est pas contenté d'écrire des ouvrages de droit, comme ses fonctions l'y invitaient, mais a publié une *Explication de quelques marbres antiques dont les originaux sont dans le cabinet de M**** — *Trois lettres pour et contre sur la fameuse [?] question : Si les solitaires appelés Thérapeutes dont a parlé Philon le Juif étaient chrétiens* — *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Montaigne* — *Recherches et dissertations sur Hérodote* — *Remarques critiques sur le texte du De natura deorum* — *sur le texte des Catilinaires* — *Cinq lettres sur l'ancienneté des chansons françaises* — des traductions de Cicéron, Virgile, Pétrone, etc... Tel le président de Brosses (1709-1777),

auteur non seulement d'une correspondance amicale, puis acrimonieuse avec Voltaire, mais d'ouvrages les plus divers : *Du culte des dieux fétiches* — *Histoire des navigations aux terres australes* — *Lettres historiques et critiques sur l'Italie* — *Traité de la formation mécanique des langues* — *Mémoires sur l'Histoire de la division de l'empire d'Assyrie* — *sur la vie de Scaurus* — *sur la vie du consul Philippe* — *sur l'oracle de Dodone* — *Traduction de Salluste*, etc... Tel le Troyen Grosley, un des derniers survivants de cette race d'érudits (1718-1785), mais qui en égaie la tradition par une humeur et des écrits facétieux : *Discours sur le rétablissement des sciences et des arts* (accessit du concours où Rousseau eut le prix) — *Discussion historique et critique sur la conjuration de Venise* — *Ephémérides troyennes* — *Traduction d'Avila* — *Discours sur l'Influence des lois sur les mœurs* — *Londres* (impressions de voyage) — *Mémoires historiques et critiques pour l'histoire de Troyes* — *Mémoires sur les campagnes d'Italie* — *Observations sur l'Italie et les Italiens* — *Recherches pour servir à l'histoire du droit français* — *Vie de Pierre Pithou*, etc... etc...

Cette soif de tout apprendre, d'acquérir sans essayer d'établir des valeurs et d'ordonner se reflète dans les premiers journaux. Non pas dans la *Gazette de France* qui n'était qu'un bulletin politique officiel, ni dans *Le Mercure* qui ne se souciait pas de science, ni de grande poésie, et que La Bruyère plaçait « immédiatement au-dessous de rien ». Mais dans tous les autres journaux, qui se multiplient, de 1684 à 1730, et ne sont que des Revues ou Bulletins pour érudits. Et non pas pour érudits à notre mode, enfermés dans leur spécialité et capables de juger, le plus souvent, ce qu'ils lisent ; mais d'érudits à la mode de Rabelais et des humanistes de la Renaissance, avides de toute science, de toute curiosité, de tous les textes, de toutes les chicanes. Peu ou pas d'articles originaux, mais des analyses et comptes rendus de livres, passant en revue, dans une juxtaposition incohérente, tout ce qu'entassent sur tous sujets tous les érudits de l'Europe. Le *Journal des Savants*, dès sa fonda-

tion par Sallo (1665)¹ n'est pas autre chose. Au xviii^e siècle, voici la table des matières du début du t. I des *Nouvelles littéraires contenant ce qui se passe de plus considérable dans la République des lettres* (1715). Etudes sur : une édition de Bayle — de la méthode pour étudier l'histoire par Lenglet-Dufresnoy — Télémaque en vers burlesques — Origine de la monarchie française, par Fréret — Menagiana — Causes de la corruption du goût, par M^{me} Dacier — Livre des chroniques, par Wilkins — Histoire de Louis le Grand par les médailles, par Van Damme — Nouveau Testament — Bibliothèque des auteurs ecclésiastiques, par du Pin, etc... Table des matières du t. IV de la *Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire* (par Sallengre, puis Desmolets, 1727) : Lettre sur la mort de Boisot — Lettre de M. Boisot sur son projet d'écrire une vie du cardinal de Granvelle — Dissertation de M. Oudinet sur les trois médailles d'Hermontis — *Diatriba de sancto Benigno ab Ismaële Bullialdo scripta* — Dissertation dans laquelle on montre que l'auteur de la chronique latine de Saint-Benigne de Dijon est un religieux anonyme — Lettre d'un ambassadeur de France à Constantinople au roi Louis XIV — Observations sur une inscription antique — Nouvel éclaircissement sur l'élection de nos rois de la première et de la seconde race — Lettre de M. G*** à M^{me} ***, religieuse bénédictine réformée à *** sur l'utilité du travail des mains dans les communautés religieuses — Discours sur les défauts qui peuvent être des suites de l'imitation, etc... Table des matières de la *Bibliothèque raisonnée des ouvrages des savants de l'Europe* (par La Chapelle, Barbeyrac, etc..., janvier-mars et avril-juin 1750) : Traité de la police — Histoire de Polybe — Histoire secrète des rois et reines d'Angleterre — Traduction italienne de Théocrite — Vie du duc de Montausier — État et délices de la Suisse — Essai philosophique sur

1. C'est ce Sallo qui avait recueilli neuf énormes volumes in-folio de recherches sur tous les sujets; il les appelait lui-même son *Pot-pourri* (Voir M^{lle} B. Morgan, *Histoire du Journal des Savants depuis 1665 jusqu'en 1701*). Paris, Presses universitaires, 1928.

la Providence — Traités historiques pour faciliter l'intelligence de l'Écriture Sainte — Cours de physique d'Hartsoeker — Traduction de Salluste — Dissertation sur le mensonge — Lettres sur la formation des sels, par Bourguet — Corrections au texte de Novatien — Traduction de l'Essai sur l'Entendement humain de Locke, par Costes, etc...

J'ai pris ces volumes de ces journaux exactement au hasard. J'aurais pu choisir de même, au hasard, dans la collection des autres journaux, le *Journal des Savants*, et les *Nouvelles de la République des lettres* de Bayle, l'*Histoire des ouvrages des savants* de Basnage de Beauval, le *Journal littéraire* de Sallengre, Saint-Hyacinthe, etc., les *Mémoires littéraires de la Grande Bretagne*, de de La Roche, etc... La conclusion aurait été la même. Ils rassemblent confusément une érudition souvent indigeste, fort intéressante pour ceux qui étudient les origines de l'esprit d'information historique, de l'esprit critique, de l'esprit philosophique, mais où n'apparaît jamais le souci du choix, de l'ordre, de la clarté. Le besoin d'alléger, de choisir, de plaire par l'aisance de pensée, la clarté de l'exposé, une certaine cohérence dans le ton et les sujets n'apparaissent qu'avec les journaux de l'abbé Prévost et de Marivaux (le *Pour et Contre*, 1723-1740 ; le *Spectateur français*, 1722) qui sont d'ailleurs des Essais publiés périodiquement plutôt que des journaux ; et surtout avec les journaux de l'abbé Desfontaines qui, le premier, délibérément, a renoncé aux compilations érudites, aux ouvrages des « savants » de tout poil et de tout pays pour s'en tenir aux ouvrages d'agrément et de « goût ». « On s'étendra particulièrement sur les nouvelles pièces de théâtre, et sur les petits livres qui ont le plus de cours dans le monde. » Il imposait ainsi aux journalistes ce qui était, à cette date (1731), le goût des honnêtes gens : l'agrément et la condition de cet agrément, la clarté.

Cette confusion érudite n'est d'ailleurs pas le seul obstacle contre lequel dut lutter l'esprit d'ordre et de clarté. La confusion romanesque n'avait pas été moins grande dans notre littérature d'imagination ; et les honnêtes gens mirent

encore plus de temps à lui préférer la simplicité de la vraisemblance et du choix. L'histoire de cette confusion dans le théâtre, le roman et la poésie épique est d'ailleurs mieux connue, et il suffit d'en rappeler les lignes essentielles. On sait que, si *L'Astrée* est un roman plus vrai et plus aimable que les pastorales et romans d'amour qui l'ont précédée, ce n'est pas un roman tout simple et qu'elle est chargée, assez confusément, de beaucoup d'événements. Elle avait dix volumes in-12; elle eût pu en avoir le double; elle était, par son allure, interminable et d'Urfé n'a pas pu la terminer. Il n'y a pas plus de raisons pour que les romans de Gomberville, de La Calprenède, de M^{lle} de Scudéry se terminent. Ils ont dix ou douze volumes. Ils pourraient en avoir cent. Ils se déroulent non comme des drames, concentrés autour d'une crise, mais comme des promenades vagabondes à travers une vie, deux vies, dix vies, un accident, dix accidents, cent accidents. Sans doute *La Princesse de Clèves* vint, en 1678, donner le modèle d'un roman court, ordonné, merveilleusement clair. Et la Princesse de Clèves fut très admirée. Mais elle ne fit pas tout de suite école. On continua de lire et d'aimer le *Polexandre*, *Le Grand Cyrus* ou *Cassandre*. On continua d'écrire, sur leur modèle ou sur celui de *Francion* et du *Roman bourgeois*, des romans longs et confus ou des romans confus même lorsqu'ils étaient courts. Au XVIII^e siècle même, s'il y a, de plus en plus, des romans simples, des contes et nouvelles, des *Vie de Marianne*, des *Paysan Parvenu*, des *Zadig* ou des *Candide*, la tradition de la complication romanesque reste puissante. Elle se prolonge dans *Gil Blas*, où l'intrigue enfle sans aucune raison qui les dirige, des aventures interminables; dans les romans de l'abbé Prévost où *Manon Lescaut* n'est qu'un accident et d'ailleurs, à l'origine, un simple épisode des quatre volumes des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*; même dans la *Nouvelle Héloïse* que Rousseau a voulu écrire « en longueurs », où il n'a simplifié les événements que pour compliquer les commentaires. Jusqu'au XIX^e siècle les romans choisis et construits restent sinon des accidents du moins un simple échantillon dans la diversité

des formes romanesques qui plaisent tour à tour ou toutes ensemble.

L'histoire des genres dramatiques témoigne évidemment d'une évolution beaucoup plus nette. Sans remonter jusqu'au xvi^e siècle, tout le théâtre, au début du xvii^e, est encombré par le romanesque. Il emplit la tragi-comédie, la comédie, la tragédie et brouille les idylles de la pastorale. La plupart des pièces semblent une gageure au bon sens et même au sens tout court. Les spectateurs ne peuvent s'y reconnaître que par la grâce des costumes disant : « Je suis Oreste ou bien Agamemnon. » Les lecteurs doivent, bien souvent, se résigner à s'y perdre malgré le secours des Arguments dont les éditions prudentes font souvent précéder la pièce. Corneille l'avoue pour *Clitandre*. « Ceux qui ont blâmé l'autre [*Mélite*] de peu d'effets [ces effets étaient pourtant fort nombreux] auront ici de quoi se satisfaire, si toutefois ils ont l'esprit assez tendu pour me suivre au théâtre, et si la quantité d'intrigues et de rencontres n'accable et ne confond leur mémoire... Il faut néanmoins que j'avoue que ceux qui n'ayant vu représenter *Clitandre* qu'une fois ne le comprendront pas nettement seront fort excusables... » C'est un aveu, mais un aveu presque glorieux et non pas celui d'une maladresse; car c'était à qui, parmi les auteurs à la mode, travaillerait à accabler et confondre la mémoire des spectateurs. Ni Hardy, ni Mairet, ni Théophile, dans un bon nombre de leurs pièces, ni Rotrou dans ses œuvres de début ne sont beaucoup plus clairs que les imbroglios de *Clitandre*. Puis, en quelques années, tout se débrouille ou tend à se débrouiller. C'est le triomphe du *Cid*, d'*Horace*, de *Cinna*, de *Polyeucte*, du *Venceslas* et des meilleures tragédies de Rotrou, des tragédies galantes mais relativement claires, malgré bien des complications, de Quinault, du *Comte d'Essex* et de quelques tragédies de Th. Corneille. Ce sont les tragédies de Racine chargées de si peu de matière qu'elles semblent échapper aux accidents de la vie matérielle pour se dérouler dans la simplicité abstraite des vies intérieures. Désormais le théâtre français s'oriente nettement vers une construction simple, logique, claire.

Ce n'est d'ailleurs pas sans hésitations et sans retours. On oublie trop souvent que les spectateurs du xvii^e siècle n'ont pas applaudi seulement les meilleures œuvres de Corneille, de Rotrou, les tragédies de Racine, ou même les opéras de Quinault. Les plus grands succès du siècle, ce sont *Le Mercure galant* de Boursault (1683) qui est une comédie à tiroirs et le *Timocrate* de Thomas Corneille (1656). Timocrate, roi de Crète, s'est déguisé. Sous le nom de Cléomène il aime la princesse Eriphile et il en est aimé; or Eriphile a voué une haine mortelle à Timocrate. On voit que la situation n'est pas simple. Quand le même Thomas Corneille intitule une tragédie *Bérénice*, ce n'est pas pour composer une pièce comme l'élégie dramatique de Racine. Dans un sujet d'ailleurs différent, il imagine un Philoxène passant pour le fils du roi de Lydie et une Bérénice passant pour la fille d'Araxe. Bien que certaines tragédies de Pradon se simplifient, sous l'influence de Racine, la plupart de ses pièces sont complexes. La *Phèdre* est fertile en complications romanesques et surprises du sort, destinées, nous dit Pradon à la débarrasser « des épines du grec » et à la rendre digne d'une cour « aussi galante que la nôtre ».

Même après Racine, on pourrait allonger la liste des tragédies (et comédies) qui ont réussi bien qu'elles fussent complexes et presque obscures; rappeler que Corneille est retourné assez vite à la savante obscurité de *Clitandre* et avait, sans grand remords, qu'il ne se retrouvait pas aisément dans *Héraclius*. Jusqu'au bout ce « Corneille vieilli » et romanesque eut des défenseurs de marque, M^{me} de Sévigné, Saint-Évremond et d'autres. Au xviii^e siècle encore Crébillon le père décidait qu'on ne pouvait laisser au sujet d'*Électre* sa simplicité grecque « Je ne crois pas qu'on puisse le traiter avec quelque espérance de succès en le dénuant d'épisodes... J'aime mieux encore avoir chargé mon sujet d'épisodes que de déclamations. » Même dans ce genre de la tragédie où la clarté française a mis le plus sûrement et le plus rapidement sa marque la plus vigoureuse, il y a donc eu, jusque vers la fin du xvii^e siècle et même au xviii^e siècle, des obscurités romanesques. C'est dire que cette clarté

ne s'est pas imposée d'un seul coup et sans lutte. Elle n'a pas gouverné notre vie spirituelle par une nécessité indiscernable et pourtant souveraine comme l'air que l'on respire. Elle s'est établie lentement, progressivement, méthodiquement. C'est l'histoire de cette méthode et de ces progrès qu'il nous reste à exposer.

CHAPITRE II

LA DÉTERMINATION DES IDÉES

La clarté d'une pensée, d'une œuvre dépend de bien des conditions. Il faut que chaque élément de cette pensée, de cette œuvre, soient clairs en eux-mêmes, suffisamment déterminés pour qu'on ne puisse pas les confondre en glissant, sans qu'on s'en doute, à des idées voisines mais différentes. Il faut ensuite qu'il y ait dans ces éléments un certain choix, un triage. Même claires, même convenablement ordonnées, trop d'idées, de curiosités, risquent de laisser une impression confuse, comme on ne voit plus dans les mille lumières pourtant limpides et symétriquement disposées d'un vitrail qu'un éblouissement. Il faut enfin que ces éléments clairs, bien déterminés et triés soient ordonnés; qu'ils nous mènent, par un ordre commode, du début de l'œuvre à sa fin. C'est ce triple travail de détermination, de choix et d'ordonnance que l'on peut suivre aux ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles.

Bien des obscurités pouvaient naître, et sont nées d'un dessein ou d'une idée mal déterminés. Presque tout est fort clair dans le détail des *Essais* de Montaigne. Mais on a pu copieusement discuter sur les intentions de l'œuvre et sur sa morale. La raison en est que Montaigne n'a pas vu toujours très nettement ce qu'il y voulait faire et que plusieurs desseins s'y sont succédés et quelque peu brouillés : dessein de simple curiosité, souvenir de voyages à travers les livres ; dessein philosophique d'y

puiser des consolations stoïciennes contre la crainte de la mort; dessein sceptique de peindre les erreurs humaines et de se peindre lui-même pour se mieux connaître. Rien n'est plus confus que les dissertations et polémiques de critique littéraire aux xvi^e et xvii^e siècles; on en discerne, en apparence, les intentions générales; mais ces intentions sont, dès qu'on y réfléchit, fort mal déterminées. Il faut imiter la nature. Mais quelle nature? Toute la nature, ou un certain choix dans la nature; la nature du pays du grand Mogor ou celle de Versailles? Il faut suivre la raison. Mais quelle raison? La raison érudite et savante, ou celle des gens du monde, ou le bon sens de Perrette et de Gros-Jean? Derrière les mêmes mots il peut y avoir des idées différentes. C'est pour cela que Boileau et les adversaires de Boileau, nos grands classiques et ceux qui semblent les contredire ont écrit des œuvres fort dissemblables mais au nom des mêmes principes. Chapelain, Scudéry, Colletet, Cotin, Mairet ont soutenu les mêmes doctrines, attesté les mêmes règles, invoqué le même bon goût que Corneille, Racine, Boileau et La Fontaine. Ils ont cru, dans *La Pucelle*, *l'Alaric*, *la Sophonisbe* être aussi fidèles à la nature, à la raison et aux modèles anciens que Corneille, Racine, Boileau, La Fontaine dans *Horace*, *Andromaque*, *l'Art poétique* ou les *Fables*¹. Pascal a mis tout son génie de savant et de philosophe à déterminer ses idées. On n'est pourtant pas toujours d'accord sur ce qu'il entend par l'esprit de finesse et les raisons du cœur, parce que cet esprit et ces raisons risquent de se déformer dès qu'on tente de les préciser.

Pourtant, dès le xvi^e siècle et surtout au xvii^e siècle, on a fait des efforts méthodiques et obstinés pour arriver à une détermination rigoureuse des idées, pour ne mettre en œuvre que des idées « claires et distinctes », selon les exigences de Descartes. L'effort ne date pas, d'ailleurs, du xvi^e siècle. Il y a toujours eu, dans la pensée et dans l'enseignement français, une discipline qui, malgré ses

1. Voir l'excellent ouvrage de R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927.

apparences abstruses, a enseigné à diviser, à distinguer, à définir, à raisonner sur des notions dont le sens fût exactement précisé. Cette discipline, c'est la scolastique. Au moyen âge elle s'applique à de vastes systèmes théologiques et métaphysiques qui par leur ampleur, leur complexité et leur abstraction ne sont accessibles qu'à une élite de techniciens. Mais, peu à peu, dès la fin du ^{xvi}^e siècle et surtout au ^{xvii}^e siècle, elle se simplifie, se clarifie, fait une place de plus en plus large à la logique pure, à la morale, et devient vraiment un enseignement scolaire efficace. Dans les Universités elle prolonge sans doute des subtilités et des chicanes qui, par leur jargon, prêtent de plus en plus au ridicule et s'adaptent de plus en plus mal aux formes modernes de la pensée. Tous les philosophes du ^{xviii}^e siècle et beaucoup de pédagogues qui n'étaient pas philosophes en ont dénoncé les vieilleries et les vaines controverses. De l'abbé Fleury à Diderot et au président Rolland on s'est irrité que les élèves pussent perdre leur temps à savoir « si la relation d'un père à son fils se termine à ce fils considéré relativement ou considéré absolument » ou si « l'unité d'une science dépend de l'unité du motif par lequel nous consentons à ses conclusions ». Mais si la matière de la scolastique pouvait sembler de plus en plus un vain bruit de mots, sa méthode gardait son prix. Elle enseignait excellemment à bien définir, à déterminer.

Voici, par exemple, des *Institutiones philosophiae scholasticae, faciles et breves, sive elementa philosophiae* (Paris, Quillau, 1744) que je choisis, entre vingt autres manuels, parce que les barbouillages de l'élève qui les étudia, en 1786, me les rendent plus vivants. L'élève s'y ennuya sans doute, et se distrait en griffonnant des romances : « Je l'ai planté, je l'ai vu naître — Ce beau rosier où les oiseaux — Tous les matins sous ma fenêtre... ». Mais il pouvait tout de même y prendre des habitudes de précision dans l'esprit. Le Manuel, qui est un manuel élémentaire puisqu'il résume la philosophie en 276 petites pages, étudie, par exemple, la logique. La

logique est définie (en latin) comme « une science pratique et une méthode dirigeant la pensée vers la vérité ». Formule assez vague en apparence. Mais l'auteur continue en justifiant sa définition. Il y a trois dispositions de l'esprit. L'une qui nous pousse toujours vers la vérité ; c'est la rectitude d'esprit. La seconde nous conduit toujours à l'erreur ; c'est l'esprit faux. La troisième nous incline tantôt vers l'erreur, tantôt vers la vérité ; on l'appellera simplement faculté.

Prenons maintenant la rectitude d'esprit. Elle peut se diviser en intelligence spontanée et en science ; ce qu'on connaît avec exactitude et sans raisonnement relève de l'intelligence spontanée que nous définirons connaissance des premiers principes qu'on aperçoit d'eux-mêmes et sans raisonnement. Ce que l'on connaît par raisonnement s'appellera la science. La science est ce qui déduit les conséquences des conséquences.

D'autre part la science ou bien s'occupe des sujets les plus profonds par le moyen des principes les plus profonds ; on l'appelle alors philosophie. Ou bien elle dirige nos actes par des principes certains vers la vertu, et on l'appelle morale. Ou bien elle dirige une œuvre vers une fin étrangère à la morale et on l'appelle science pratique. On en peut conclure qu'il y a cinq applications de la rectitude d'esprit : l'intelligence spontanée, la science proprement dite qui peut devenir philosophie, morale ou science pratique. Il en résulte que la Logique n'est ni intelligence spontanée, ni philosophie proprement dite, ni une morale. Elle est donc une science. Une première démonstration va établir qu'elle est bien une science. Une seconde prouvera qu'elle est une science pratique. De définition en définition, de division en détermination on précisera ainsi, avec une minutie patiente l'objet de la logique, sa nécessité, le caractère de chacune de ses opérations, etc...

Tous les manuels de philosophie scolastique ne présentent pas ces scrupules tâtilons d'analyse. Mais tous suivent, plus ou moins, la même méthode. Beguin, professeur de philosophie au collège Louis le Grand, expose, en 1773, les

avantages de cette philosophie scolastique. Il avoue qu'il fallait, comme on l'a fait, la débarrasser du « jargon des commentateurs d'Aristote ». La vraie philosophie scolastique est une méthode qui apprend à partir de définitions précises, à fixer l'objet précis de la discussion, à bien établir les opinions diverses, etc... Pour bien définir et préciser l'objet, il faut procéder par division. Les membres de la division doivent être exacts, immédiats, distincts, etc... En 1784, Hauchecorne, dans son Manuel, résume la méthode d'argumentation de l'Université de Paris : « 1° *Divide* : partagez bien votre proposition dans les deux sens que vous lui trouvez. 2° *Defini* : exposez bien en quoi consistent ces deux sens, etc. ».

Il n'est pas douteux que sinon les principes tout au moins des scrupules de la méthode cartésienne étaient en germe dans cet enseignement scolastique ; et Beguin n'avait pas tort d'affirmer qu'elle pouvait s'adapter à Descartes, puis à Newton, puis à Locke et qu'elle n'était pas contradictoire avec les mathématiques, puis la physique expérimentale, la chimie et l'histoire naturelle. Elle avait pourtant ses faiblesses. Elle restait, malgré les affirmations de Beguin, empêtrée dans son jargon. Libre dans ses méthodes, en apparence, elle n'était pas libre dans ses conclusions et devait, de toute nécessité, conduire aux formules orthodoxes de la théologie. D'autre part ses scrupules de méthode avaient fini par devenir si méticuleux que la victoire était donnée non pas à celui qui avait raison, mais à celui qui avait raisonné selon les formes. C'était une machine énorme et subtile où l'on ne voyait plus que le jeu d'engrenages délicats sans se soucier qu'il en sortit rien. Enfin beaucoup ne pratiquaient jamais ses disciplines. L'enseignement normal se terminait avec la rhétorique, vers quinze ou seize ans. Dans beaucoup de collèges les deux classes de philosophie n'existaient pas. Dans ceux où elles étaient organisées, il n'y avait guère que la moitié des élèves pour les suivre et très souvent, au moins au XVIII^e siècle, pour s'y ennuyer. La scolastique a donc joué son rôle dans le besoin de déterminer les idées ; mais elle n'aurait pas suffi à elle seule

pour lui donner sa force et sa précision. Elle a été puissamment aidée par la rhétorique.

J'étudierai plus loin les caractères essentiels de cette rhétorique, son omnipotence pendant trois siècles et les plis invincibles qu'elle a donnés à l'esprit français. Marquons seulement, dans ce chapitre, le rôle qu'elle a joué dans la détermination des idées. Elle était enseignée par des gens qui avaient tous passé plusieurs années sous la discipline scolastique. Elle a donc emprunté à cette philosophie certaines de ses méthodes d'analyse et de définition. *Pet Johan. Nunnesii Valentini institutionum rhetoricarum libri quinque*, dont la 3^e édition est de 1593 et dont mon exemplaire a été annoté et résumé par un élève en 1640. L'ouvrage commence par *de divisione totius artis*. La rhétorique se divise en cinq parties : les exercices préparatoires, l'ordonnance, l'invention, l'élocution et la sagesse. Dans les exercices préparatoires il faut distinguer l'étude des éléments et la composition de ces éléments, etc... De division en division on arrive ainsi à déterminer exactement toutes les parties de l'enseignement. *Manuale rhetorices ad usum studiosae juventutis academicae*, par Hurtaut, en 1782 : l'ouvrage commence lui aussi par des divisions et définitions. I. *Natura et finis rhetoricæ*. Qu'est-ce que la rhétorique?... Pourquoi l'appelle-t-on un art?... Quel est le but de la rhétorique?... Quels sont les devoirs de l'orateur?... Il doit instruire — plaire — émouvoir... Quelle est la matière de la rhétorique?... Combien y a-t-il de sujets que l'orateur peut se proposer!... Deux : les sujets généraux et les sujets particuliers... Ces deux genres de sujets comportent à leur tour quatre directions : ils peuvent traiter d'un point de science, d'un problème d'action; les problèmes peuvent être principaux, ou incidents, etc... Les célèbres ouvrages du P. Joseph Jouvency, *De ratione discendi et docendi* (1692) et son *Candidatus rhetoricae* n'emploient pas une autre méthode : Qu'est-ce que la Rhétorique?... C'est l'art de bien dire... Qu'est-ce que bien dire?... Quel est le sujet de chaque art?... Quel est le sujet de la rhétorique?... Combien peut-il y avoir de questions

sur chaque chose?... Deux, l'une générale, que l'on appelle *thèse* en grec, et *proposition* en latin, l'autre particulière, etc...

Ces divisions et définitions préliminaires conduisent à d'innombrables divisions et subdivisions. Tout l'art de parler, c'est-à-dire, pour l'enseignement de trois siècles, tout l'art de penser est logé dans une sorte de palais minutieusement agencé où chaque démarche de la réflexion, chaque recherche d'expression a son logement, son protocole, son costume prévu. C'est à qui, parmi ces innombrables manuels, tracera des plans plus minutieux et plus stricts, mettra dans les logements des chambres, dans les chambres des armoires, dans les armoires des cases, dans les cases des rayons. Section seconde du manuel de Hurlaut : *De la disposition*. On peut la considérer dans trois genres : démonstratif — délibératif — judiciaire. Dans le genre démonstratif on peut étudier : oratio nuptialis seu epithalamum — genethliaca — lustrica — funebris — lamentatoria — postulatoria — eucharistica — dedicatoria — gratulatoria, etc... Section troisième : *De l'élocution*. Des tropes. Deux genres de tropes dont chacun se subdivise en 9 et 4 sous-genres. Des figures, qui se subdivisent en figures de mots et figures de pensées. Les figures de mots comportent trois groupes qui se répartissent en 6, 8, 6 sous-groupes (par exemple, groupe II : de figuris similitudine constantibus : agnominatio seu paronomasia, similiter cadens seu homioptoton, similiter desinens seu homiopteleuton, isocolus, syneresis, dieresis, ectasis, systola).

Le jargon n'était pas beaucoup plus séduisant que celui de la scolastique. Il donnait à cette méthode d'enseignement une crasse de pédantisme qui risquait de le discréditer et qui commence à le discréditer dès le XVIII^e siècle. D'autre part la méthode péchait par son excès même. La minutie de l'analyse la rendait artificielle ; il devenait impossible de la transporter commodément hors de la rhétorique dans la littérature, hors de l'École dans la vie. Mais la rhétorique a eu un autre moyen d'action infiniment

plus efficace, parce qu'il correspondait à l'un des besoins les plus profonds de la pensée française classique, parce qu'il s'est adapté exactement à tout l'art et même à toute la vie : c'est l'enseignement par la règle. Pour la rhétorique, tous les caractères de ce que l'on étudie peuvent être confrontés avec des règles ; toutes les qualités et tous les défauts peuvent être jugés par la conformité ou le manquement aux règles. Non pas des règles souples, simples directions pour le goût, simples principes généraux de choix, mais formules strictes, aussi rigoureuses dans leurs commandements que des textes judiciaires, qui se proposent, comme des lois judiciaires, de tout prévoir exactement et de déterminer impérieusement le jugement. Cet esprit de réglementation méticuleuse a eu des conséquences nombreuses qui débordent notre sujet. Mais l'une de ces conséquences a été de pousser sans cesse la réflexion scolaire et la réflexion tout court vers la clarté. La première qualité d'un texte de loi c'est d'être clair, de faire comprendre immédiatement et exactement ce qu'il veut dire, de permettre l'obéissance et non pas l'interprétation. Ainsi les règles proposées dans l'enseignement et dans toute la littérature se sont donné pour idéal d'éliminer toute obscurité dans la critique et dans l'art, de réduire tout le travail de pensée à la connaissance de règles précises, à l'application claire de ces règles claires.

Il va sans dire que la tentative de soumettre l'art et la pensée à cette sorte de code était vaine. Toutes sortes de choses, même dans l'enseignement, même dans la pensée des enfants de treize ou quatorze ans échappent à cette organisation juridique. La qualité de leurs études, de leurs devoirs, de leurs jugements ne dépend pas seulement de leur mémoire, de leur connaissance de l'art, de leur exactitude à l'appliquer. Elle dépend de leur tempérament, de toutes sortes de choses qui, dans ce tempérament, leur sont personnelles et ne peuvent être ni prévues, ni réglementées. Les professeurs de rhétorique ne le niaient pas. Et ils avaient grand soin, en étudiant les qualités de l'orateur, de distinguer l'art et la nature. Mais ils ne pro-

clamaient la nécessité de la nature, des dons, que pour n'en plus parler. Ils agissaient de même quand ils expliquaient leurs textes et faisaient leurs cours. Aucun génie ne ressemble à aucun autre génie, aucun texte à aucun autre texte, même écrit par le même génie. On peut même dire que l'originalité profonde, vraie de ce texte est ce qu'il a d'unique, d'irréductible à des règles, même à des précédents. Seulement cette originalité est ce qu'il y a de plus caché, de plus obscur. Pour atteindre sa vérité profonde il y a grande chance que l'élève ou même le maître s'égarent. S'ils y parviennent, il leur sera difficile ou impossible de donner une expression claire à ce qu'ils ont découvert, à ce qu'ils sentent ou pressentent plutôt qu'ils ne le conçoivent en formules claires. La conséquence, l'une des conséquences de la rhétorique a été d'enfermer la pensée dans un système clos, défini et artificiel de vérités conventionnelles, mais d'autant plus nettes qu'elles étaient plus conventionnelles. Elle a éliminé ou invité à éliminer toutes les obscurités qui viennent du sentiment subtil des nuances et de l'infinie diversité. La règle littéraire a rendu le même service — bon ou mauvais — que la règle juridique à celui qui juge : il compare, il doit se contenter de comparer un texte de contrat à la loi ; il n'a pas à scruter les intentions subtiles, sournoises, obscures de tel ou tel contractant.

Deux exemples montreront clairement l'importance de ce rôle joué par la règle : l'enseignement de la narration latine (puis française) et celui de l'explication.

Nous enseignons toujours la narration dans nos écoles ou collèges, depuis les brefs exposés de l'école primaire jusqu'aux récits ou contes de nos classes de quatrième et troisième. Et nous l'enseignons toujours méthodiquement, comme il convient. Nous apprenons à nos jeunes élèves comment ils peuvent trouver des images, ce que sont des images visuelles ou auditives ; comment ils peuvent apprendre à substituer aux généralités banales le pittoresque qui naît d'un détail précis, individuel, localisé ; comment ils doivent choisir, faire le triage entre ce qui est vague

ou prolix et ce qui est vivant et suggestif ; comment ils doivent adapter et ne pas traiter un récit simple comme un drame pathétique, etc... On trouverait aisément, dans ces directions et conseils, un souvenir de ce qu'il y avait de légitime dans certaines règles de la rhétorique. Nous distinguons toujours, en un certain sens, entre les genres simple, sublime, tempéré ; nous insistons toujours sur la disposition ou composition. Mais nous ne dictons plus un eode. Les règles ne sont plus que des conseils pratiques, des sortes de tours de main qui ne font qu'aider l'intelligence naturelle, cultivée par l'observation et la lecture. En présence de son sujet le bon élève cherche d'abord en lui-même, s'efforce d'imaginer, de voir par une sorte de concentration intérieure où il est livré à ses propres forces ; il ne commence pas par consulter des traités et des règles. Tout autre était, du xvi^e au xix^e siècle, l'enseignement de la narration.

On en avait pris les principes dans les rhéteurs anciens et notamment dans Aphthonius : « La narration est le récit d'une chose imaginaire ou que l'on donne comme réelle. Elle diffère de l'exposition comme le poème de la poésie... Parmi les narrations les unes sont poétiques, les autres historiques, les autres pratiques. [Définition de ces trois genres.] Il y a six éléments dans la narration : la personne qui agit, l'action qu'elle accomplit, le moment où elle agit, le lieu, la manière dont elle agit, la cause. La narration doit avoir quatre qualités : clarté, brièveté, agrément, style. » Bien entendu on perfectionne les modèles ; on multiplie et divise les règles infatigablement. Les dix lignes d'Aphthonius deviennent dix pages dans Nunnes. Distinction entre la fable et la narration proprement dite. Pour la narration, définition ; distinction d'avec ce qu'elle n'est pas. Parties de la narration, d'après Aphthonius (la personne, l'action, etc...). Utilité ou inutilité d'une entrée en matière et d'une conclusion. Différentes façons d'entrer en matière : il y en a cinq. Puis étude des différents genres de narrations. Étude de l'usage des narrations. Il y a un peu moins de pédantisme dans le *Candidatus rhetoricae* du P. de Jouvençy. Mais l'en-

seignement y est encore une sorte de code ou presque de catéchisme par demandes et par réponses. « Chap. 1. *De la narration en général*. D. Quelles sont les qualités que doit avoir la narration vraie, imaginaire ou fabuleuse. — R. Il y en a quatre : la Brièveté, la Clarté, la Vraisemblance et le Charme. — D. Comment une narration sera-t-elle brève? etc... — D. Quels sont les ornements ou les agréments d'une narration? — R. Il y en a deux, qui consistent dans les mots et dans les pensées... — D. Quels sont les ornements qui peuvent embellir la pensée? — R. Celles dont on se sert le plus souvent sont les suivantes : L'Hypotypose... L'Hésitation... La Suspension... La communication... L'exclamation. » Puis le P. de Jouvency passe à l'étude de la narration fabuleuse, la définit, la divise en fables raisonnables, morales, mixtes et lui prescrit le code de ces règles d'utilité, d'enseignement, d'usage et de composition. Quand on passe de la narration à la Chrie la méthode est la même ou plutôt elle devient plus minutieuse encore et plus savante, puisque la chrie correspond à peu près à ce que nous appelons le développement d'une pensée et qu'elle est réservée à des élèves plus âgés. — Trois sortes de chries : chrie active, chrie verbale, chrie mixte. — Huit parties dans une chrie, dont chacune a ses règles : l'Éloge, la Paraphrase, la Cause, le Contraire, le Semblable, l'Exemple, le Témoignage des anciens, l'Épilogue. S'il s'agit de l'Eloge, quinze méthodes : par les définitions accumulées, l'Enumération des parties et la Concession, l'Explication du nom, le Genre et l'Espèce, la Comparaison et les Contraires, les Semblables, les Effets, l'Accumulation de pensées morales, l'Interrogation et l'Accroissement, l'Accumulation et l'Antithèse, l'Autonomase, l'Exclamation, la Répétition, l'Apostrophe, la Subjection.

La méthode d'explication des auteurs ne sera pas moins minutieusement réglée. Elle suppose toujours que la Rhétorique est un code complet et définitif, qui doit s'efforcer du moins d'être complet et définitif, qui prévoit tout et peut donner de tout une explication claire, par comparaison avec une règle claire. C'est ainsi qu'on explique Cicéron,

Virgile, Sénèque, Quinte-Curce et tous les latins, et cela va sans grand mal. C'est ainsi que l'on explique aussi bien saint Jérôme ou saint Ambroise et l'entreprise est déjà plus singulière. Mais c'est aussi bien la méthode que l'on applique à l'Écriture sainte, à l'Évangile ou même à la Bible. La Rhétorique n'est-elle pas capable de rendre compte de tout art et de toute pensée et de plier à sa règle saint Luc ou Moïse? Gibert allèguera le prophète Nathan ou l'histoire des Macchabées aussi bien que Cicéron et Virgile et saint Paul aussi bien que Bossuet. Il traite, dans le chap. II du l. 1^{er}, du Premier moyen de persuader qui consiste dans les arguments et, dans l'article 1^{er}, de la nature des arguments oratoires (y compris les Enthymèmes et Synacolhutes). Exemple : Discours de Canuleius, tribun du peuple, s'efforçant de prouver qu'« il est juste que le peuple romain puisse élever les plébéiens au consulat »; discours qui enseigne « à connaître la nature des preuves » et à marquer « distinctement les Passions ». Mais exemple aussi « ce que Jésus-Christ dit à ses disciples pour leur persuader d'avoir confiance en Dieu pour les choses nécessaires à la vie ». C'est un raisonnement digne de l'Homme-Dieu : « Ne vous inquiétez point, leur dit-il, pour trouver de quoi manger ou vous vêtir; mais considérez les corbeaux. Ils ne sèment ni ne moissonnent, ils n'ont ni cellier, ni grenier. Cependant Dieu ne laisse pas de les nourrir. Et combien êtes-vous plus excellents qu'eux! Mais qui est celui d'entre vous, qui par tous ses soins peut ajouter à sa taille la hauteur d'une coudée? Si donc les moindres choses sont au-dessus de votre pouvoir, pourquoi vous inquiétez-vous des autres? » Discours où la brièveté n'exclut pas une science parfaite de la preuve selon les règles de la rhétorique, car on y peut remarquer : « 1^o La force du raisonnement fondé sur la Providence; 2^o l'exemple qu'il en donne; 3^o les obstacles qui s'y trouvent et que la Providence lève; 4^o l'amour ou la charité que le fils de Dieu y marque pour les hommes. Enfin la manière de le conclure. » Moïse, lui aussi, était parfaitement instruit des règles de la rhétorique puisque Rollin a pu terminer la Rhétorique de son *Traité des Etudes* par

un chapitre sur l'*Éloquence de l'Écriture sainte* et ce chapitre par une étude sur le *Cantique de Moïse après le passage de la mer Rouge, expliqué selon les règles de la Rhétorique*. Explication d'ailleurs intelligente, qui montre fort bien comment, par comparaison avec un Virgile « tout de glace », Moïse est « tout de feu » ; mais enfin explication fidèle à l'esprit de la rhétorique, qui en suit les méthodes, en cherche les règles et suppose chez « Moïse » la science réfléchie et raisonnée d'un Bossuet, celle de l'exorde, de la proposition, de l'amplification, etc...

Ce serait une tâche interminable que de passer en revue tous les codes de la rhétorique, c'est-à-dire ce que tous les pédagogues jusque vers 1750, la plupart jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et beaucoup jusqu'en 1870 ou 1880, ont considéré comme la fin unique ou essentielle de l'enseignement. Leur penchant invincible apparaît clairement encore lorsqu'ils abordent *le style sublime* ou *le genre sublime*. Leur bon sens, l'évidence les obligent à reconnaître qu'il est assez difficile de donner les règles, la recette du sublime, et que c'est là où jamais que le génie doit échapper aux règles. Ils avouent donc tous qu'il y a quelque mystère de l'inspiration. Mais ils disent aussi « un secret de l'art ». Et peut-être n'y a-t-il pas, dans l'art, de secret qu'une analyse méthodique ne puisse pénétrer. Tous donc, Bouhours, Boileau, Jouvency, Gibert, etc... partent à sa recherche. Et ils font si bien qu'ils arrivent à mettre en règles, en définitions et divisions, une bonne part de ce mystérieux et enviable Sublime. Lui aussi a sa loge dans le palais, un peu plus vaste seulement et un peu moins bien compartimentée. Gibert (art. 3, du chap. VIII de son l. III) en donnera donc une définition. Puis il en discernera les sources qui sont au nombre de cinq : « l'élévation de la pensée, le pathétique, la noblesse de la diction, l'extraordinaire dans les figures et l'arrangement des paroles ». Si les deux premières « tiennent plus de la nature que de l'art », l'art cependant y joue son rôle et il règne sur les trois dernières. Et s'il faut résoudre la question --- controversée --- s'il y a

du sublime dans ces paroles : « Dieu dit, que la lumière soit faite, et la lumière fut faite », on peut répondre par trois principes qui rangent, régulièrement, la parole de Dieu dans la catégorie du Sublime.

Tout cela n'a surpris personne, ni au xvii^e ni pendant une partie du xviii^e siècle ; par la raison que les régents ne faisaient qu'appliquer à l'éloquence ce que les « doctes », les gens de lettres eux-mêmes et l'opinion générale entendaient appliquer à toute la littérature et à toute œuvre d'art. Il est difficile de décider si la rhétorique a influé sur la tendance générale ou si c'est la tendance générale qui a fortifié la rhétorique. Peu importe. Subordonnées ou associées les deux puissances ont eu des effets irrésistibles dont M. R. Bray a parfaitement fait l'histoire dans sa *Formation de la doctrine classique en France*.

Cette idée d'une création littéraire précédée de la découverte de règles multiples et rigoureuses et soumise à leur application est assurément venue d'Italie. Elle circule, plus ou moins confusément, à travers les grands traités de Vida, de Castelvetro et de Scaliger. Dans les discussions critiques de notre xvi^e siècle elle n'est encore que flottante et les œuvres se réclament beaucoup plus encore de la liberté du génie et du mystère de l'inspiration que de la science des règles et de la patience de l'art. Ces « irréguliers » sont encore nombreux au xvii^e siècle, avant 1630. Vauquelin des Yveteaux, M^{lle} de Gournay, Théophile, Desmarets de Saint-Sorlin, Racan même, etc., rompent des lances plus ou moins courtoises pour la liberté contre la tyrannie des règles : « La règle me déplaît... — Je suis, sans plus, mon caprice et ma verve... — On ne pourra plus rire à propos, à leur gré, que par règles et par figures. » Mais, à partir de 1730, la bataille devient acharnée et se décide nettement en faveur des « doctes » et des partisans de l'art. Scudéry tourne casaque et après s'être targué de son libre génie fait glorieusement parade de sa science et de son application. Chapelain, grand architecte de l'édifice et très vite juge respecté des constructions

d'autrui, déclare que « plus le poème approche de ces règles, plus est-il poème, c'est-à-dire plus va-t-il près de la perfection » et que « la production du plaisir se fait par l'ordre et par la vraisemblance ». Balzac, malgré quelques réserves apparentes, est d'accord avec Chapelain : « Il se peut que ces poètes [irréguliers] plaisent ; mais je ne pense pas que ce soit de la façon que les poètes de théâtre doivent plaire. » Puis c'est l'*Ibrahim* de Scudéry (1641), la *Pucelle* de Chapelain : « J'aimerais presque mieux que l'on m'accusât d'avoir failli par connaissance que d'avoir bien fait sans y songer. — La méditation, l'étude, le travail... sont les Apollons... qui inspirent les uns [les poètes] et qui font les autres [les critiques]. »

Les grands classiques eux-mêmes, les Corneille, les Racine, les La Fontaine, les Molière doivent suivre le courant. Assurément ils le font parfois en rechignant. On pourrait s'en étonner en songeant combien ils ont été fidèles à ces règles qui s'appellent la « raison », le « bon sens », la nature « choisie » et « ordonnée », avec quel scrupule ils ont appliqué les principes généraux qui sont pour nous aujourd'hui les principes mêmes de l'époque classique. Mais on ne se contentait pas de directions générales. Les défenseurs des règles brandissaient un Code minutieux et compliqué auquel il était impossible que l'imagination « grande » de Corneille, la sincérité de Racine, la verve de Molière et la fantaisie de La Fontaine pussent se plier. Ils avaient l'impression qu'on les poussait dans un chemin rempli de traquenards. Pourtant ils s'y sont laissé pousser. Ils ont fait effort pour mettre le pied au bon endroit, prévu par la règle. Tout en affirmant que la règle des règles est de plaire ils ont craint de déplaire aux doctes. Et ils se sont montrés assez dociles pour devenir, à leur tour, au XVIII^e siècle, des exemples en faveur des règles, la justification des *Poétiques*.

Ces *Poétiques* ne sont pas moins méticuleuses que nos *Rhétoriques*. Nous oublions un peu trop leurs exigences parce que nous nous contentons de relire la *Critique de l'École des femmes*, l'*Art poétique*, la *Lettre à l'Académie*.

Mais ce ne sont pas les grands traités du siècle, ceux qu'on respecte et qu'on consulte. L'*Art poétique* lui-même n'apparaît guère que comme une vulgarisation élégante, mais un peu vide. Les grandes œuvres critiques, ce sont la *Pratique du Théâtre* de l'abbé d'Aubignac (1657) et le *Traité du poème épique* du P. Le Bossu (1675). Tous les deux apportent le fin du fin des règles. « L. IV de d'Aubignac : chap. I. Des personnages, acteurs, ou récitateurs et ce que le poète y doit observer; — chap. II. Des discours en général; — chap. III. Des narrations; — chap. IV. Des délibérations; — chap. V. Des discours didactiques ou instructions; — chap. VI. Des discours de piété; — chap. VII. Des discours pathétiques ou des passions et mouvements d'esprit; — chap. VIII. Des figures. » S'il s'agit des narrations, d'Aubignac suppose son poète « instruit en la rhétorique », familier avec les règles de cette rhétorique. Il lui enseignera, par surcroît, les règles complémentaires de la narration dramatique. Distinguons les narrations concernant « les choses qui sont faites avant que le théâtre ne s'ouvre » et celles concernant les événements qui surviennent au cours de l'action. Règles des unes; règles des autres. Puis « fins » de toutes ces narrations : il y en a deux. Fautes contre l'une et l'autre, etc... etc... Le P. Le Bossu n'est pas moins minutieux dans ses six livres et soixante-dix-sept chapitres : « L. V : Des machines; — chap. I : Des diverses espèces de divinités; — chap. II : des mœurs des dieux; — chap. III : De la manière d'agir des dieux; — chap. IV : Quand il faut user des machines; — chap. V : Comment il faut employer les machines... », etc.

Les conséquences de ces Poétiques se sont accordées avec celles des Rhétoriques. Les gens du xvii^e et du xviii^e siècle se sont efforcés de se faire de tout des idées parfaitement déterminées c'est-à-dire parfaitement claires, protégées par la règle comme par une sorte de garde-fou qui les empêchât de glisser vers l'inconnu. Sans cesse notre critique est obligée de constater l'impossibilité d'un classement des œuvres contemporaines. Les ouvrages les

plus divers et les plus contradictoires paraissent sous le vocable, à peu près dépourvu de sens précis, de roman. Au théâtre la confusion est constante entre les anciens genres, tragédie, drame, comédie, comédie-bouffe. Au xvii^e siècle au contraire on sait tout de suite, clairement, sans réfléchir, ce qu'est telle ou telle œuvre littéraire. Elle est une tragédie ou une comédie ou un poème épique, ou une ode, ou une élégie, ou une idylle. Parfois des œuvres nouvelles apparaissent qui ne se classent pas dans les genres catalogués. Mais elles ne se révoltent pas contre la loi des genres. Elles sont seulement un genre nouveau qu'on enferme tout de suite dans sa définition et dans ses règles. Ainsi, au xvii^e siècle, Chapelain étudiant l'*Adonis* du cavalier Marin, épopée fantaisiste, ne se résigne pas aux droits de la fantaisie. Il fait de l'*Adonis* le type d'une sorte de sous-genre épique et trace les règles de ce sous-genre. On établit de même les définitions et les règles de la satire, du ballet. Au xviii^e siècle le prodigieux succès des idylles de Gessner crée le genre et les règles de l'idylle en prose. On constitue à la même époque, on réglemente le genre du « drame » qui n'est pas, ni pour Diderot ni pour la plupart des « dramaturges » une négation du genre de la tragédie, comme le sera le drame romantique, mais un genre nouveau à côté des anciens. Pour satisfaire la « sensibilité » et l'amour de la nature que leurs contemporains viennent de découvrir, Saint-Lambert écrit *les Saisons*, Roucher *les Mois*, Delille *les Jardins*, etc... Mais ils n'opposent pas la liberté et la sincérité de leurs poèmes aux règles et conventions de l'épopée. Ils créent seulement un genre, le « poème descriptif » dont on cherche gravement les règles.

Pour tous ceux qui ont alors reçu quelque culture l'idée claire d'une œuvre est déterminée avant toute lecture par le genre dans lequel elle s'enferme, par la connaissance méthodique des lois du genre. On sait quels sont, quels devront être les caractères généraux d'un poème épique, d'une tragédie, d'une comédie, d'une ode, d'un panégyrique, d'un discours académique. Pas de grosse surprise, ou

s'il y en a, c'est l'auteur qui a tort. Le lecteur et le critique protestent. Et si la mode soutient le novateur, une polémique acharnée s'engage jusqu'au moment où la nouveauté ou bien se discrédite ou bien est réglementée à son tour. Ainsi, au XVIII^e siècle, pour la tragédie en prose et le poème en prose, pour le drame, pour la comédie larmoyante. L'« héroïde » s'installe sans résistance parce qu'elle n'est qu'une forme de l'épître ou du discours en vers. Mais ces surprises sont rares. Le lecteur retrouve commodément dans les œuvres tout ce que ses livres scolaires lui avaient prédit. S'il n'a pas eu la patience de lire d'Aubignac, Le Bossu ou l'abbé Batteux, ou Marmontel il n'a qu'à se souvenir par exemple des mementos sommaires du P. Jouvençy. « § 1. On peut définir la poésie un art libéral qui imite les actions des hommes pour être utile aux mœurs. Elle diffère de la rhétorique... Elle diffère aussi de l'histoire... — § 2. Du poème épique. Toute œuvre de poésie s'appelle poème, et l'on distingue deux sortes de poèmes, l'épique et le dramatique. Le poème épique consiste dans le seul récit des faits... On définit le poème épique : le récit sincère d'une action célèbre ornée de fiction et écrite en vers... ».

Ainsi la pensée est sans cesse protégée contre l'obscurité de l'inconnu. Elle chemine entre des barrières. Elle n'a rien à connaître que les routes entre ces barrières. Il est naturel qu'elle y ait marché avec aisance et sûreté.

Le goût des règles qui déterminent exactement le genre, le but, les procédés, les qualités et les défauts d'une œuvre n'est d'ailleurs qu'une forme d'un goût plus général, aussi impérieux, et qui a dominé l'esprit français à partir de 1640 ou 1650 : le culte de la raison. Là encore, je n'ai qu'à rappeler l'excellente histoire que M. Bray en a donnée. Cette idée d'un art « raisonnable » n'est pas exclusivement française. Elle est ébauchée par les théoriciens italiens et par d'autres. Mais elle reste chez eux confuse ou passagère ou dispersée. En France même, malgré quelques allusions, elle reste inconnue jusqu'au XVII^e siècle. Elle

n'est même défendue, tout d'abord, que par quelques critiques. C'est vers 1636 seulement, au moment de la querelle du *Cid*, que la théorie d'une raison, guide souverain de l'art, trouve ses formules précises et devient la théorie de tout le monde. Chapelain en est le principal ouvrier. Il affirme que l'Espagne n'a rien produit qui vaille parce qu'elle n'a aucune « idée de la raison » et que la règle est « la raison même passée en loi ». Bientôt c'est à qui viendra se prosterner dans ce temple de la raison. Non seulement les doctes ou pédants comme l'abbé d'Aubignac, le P. Le Moyne, le P. Le Bossu, le P. Bouhours, non seulement les classiques que nous tenons pour classiques, Corneille, Racine, Molière, Boileau, mais encore les ennemis de Racine et de Boileau dont certains nous semblent aujourd'hui des fantaisistes et des bohèmes : Colletet, Seudéry, Cyrano de Bergerac, etc.

Mais qu'était cette raison et quels conseils donnait-elle à ceux qui lui faisaient leur soumission? Il y a bien des façons de raisonner qui peuvent être toutes judicieuses et solides, mais qui ne sont pas toutes nécessairement claires. Les philosophes scolastiques raisonnaient avec une grande rigueur, comme Aristote et Platon raisonnaient. Leurs systèmes étaient pourtant obscurs en ce sens qu'il fallait une longue application et une certaine force d'esprit pour en comprendre le sens. Quand Descartes organisera la géométrie analytique, il raisonnera lui aussi avec tant de précision et de solidité que ses raisons sont encore inébranlables. Pourtant il ne suffisait pas à quelque mondain cultivé d'ouvrir négligemment sa *Géométrie* ou sa *Dioptrique* pour la comprendre immédiatement. Le mot de raison est vraiment ployable à tout sens. Il peut conduire aux plus plates sottises comme aux sciences les plus abstruses et aux mysticismes les plus éperdus. Les Français du XVII^e siècle ont donc suivi *une certaine raison*, ce qu'ils ont appelé aussi bien le bon sens ou le sens commun, qu'ils ont chargés de leur fournir des idées « claires et distinctes ». Il faut, dit Nicole, « se former une idée claire et distincte de la véritable beauté ». Et le mot de bon sens est pris

constamment comme synonyme de raison, chez Molière, chez La Fontaine qui se réclame de « la raison et du sens commun », chez Racine, chez Boileau (« tout doit tendre au bon sens »), chez Chapelain (« règles du bon sens et de la raison »), chez Pradon (« religion du bon sens et de la raison »).

Quelle est donc la fonction de cette raison-bon sens ou raison-sens commun? Elle est, et j'y reviendrai dans le prochain chapitre, de choisir, de trier, d'éliminer tout ce qui est individuel, local, momentané. Mais elle est aussi, comme l'esprit de réglementation, de fixer à toutes choses un sens immédiat et clair, de limiter toute pensée à des sens commodes et évidents. Pellisson se refuse à admirer l'auteur qui agit « par une faculté aveugle et par la seule imagination qui est la partie que nous avons commune avec les bêtes ». Saint-Évremond préfère « les vérités déclarées... aux illusions de la fantaisie ». C'est sans doute, nous le verrons, parce que les objets qui séduisent l'imagination et les caprices de la fantaisie peuvent être innombrables et nous égarer dans d'inextricables confusions. Mais c'est aussi parce que l'imagination et la fantaisie ne sauraient s'attacher à des « vérités déclarées ». Le bon sens ou le sens commun devient donc l'idéal de tous les beaux esprits, de tous les honnêtes gens. On dit aussi bien d'ailleurs « raison universelle », « raison de tous les temps » et « de tous les siècles ». Mais c'est parler de bon sens ou de sens commun sous une autre forme. La fonction de ce sens commun ou de cette raison universelle, c'est, après avoir choisi, de définir et de délimiter; c'est de retrancher de la complexité du réel tout ce qui tend à nous rejeter dans la confusion et la diversité; c'est d'exiger que l'art et la réflexion s'en tiennent non pas, si l'on veut, à des objets superficiels et médiocres, mais à cette partie des objets qui est ou qui semble la mieux éclairée. Tout ce qui les prolonge dans une sorte de pénombre, tout ce qui les relie à d'autres objets par des liens obscurs, elle le supprime et l'ignore. Elle s'en tient, délibérément, à ce que tout le monde, tous les gens de « bon sens » peu-

vent voir, sous le même aspect, d'un seul coup d'œil.

Ainsi la raison bon sens tend constamment, comme les règles, à déterminer étroitement les objets de l'art et de la pensée, à les séparer, définir, délimiter. Le chevalier de Méré, qui est un homme de la raison-bon sens, voit fort bien que, dans le monde, les plus grands clercs ne sont pas les plus habiles, qu'on ne plaît pas aux dames par raisons démonstratives, que pour conduire sa fortune dans ce monde et à la cour il faut souvent deviner les hommes d'un seul coup d'œil et pénétrer les intentions « d'une seule vue ». Il en conclut que ces démonstrations géométriques dont certains sont si fiers conduisent sans doute à des vérités, mais non pas à la vérité et qu'un esprit « fin » saisit sans raisonner d'autres vérités beaucoup plus intéressantes dans la vie pratique. Mais cela ne nous mène pas à une idée confuse de la vérité; cela nous oblige seulement à déterminer deux sortes de vérités, vérités géométriques et vérités de la vie, vérités du savant et vérités du mondain, du courtisan. Tout l'effort du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, au moins jusque vers 1750, sera d'ailleurs d'introduire dans la moins précise de ces deux vérités toutes sortes de déterminations. On écrira par douzaines des traités de la « politesse » et des « arts de plaire » qui réduiront ces choses subtiles en formules nettes, en règles strictes. Pascal seul, parce qu'il dépasse puissamment la raison-sens commun, verra ces deux esprits de géométrie et de finesse se prolonger et se rejoindre jusqu'à se confondre; la raison approfondie et non pas limitée aux « vérités bien déclarées » le conduira jusqu'aux mystères de la raison.

Quand le P. de Jouvençy, en se conformant aux exigences universelles de son temps, définit le poème épique « le récit sincère d'une action célèbre ornée de fiction et écrite en vers », il le détermine conformément à la raison-bon sens. Car si nous nous en tenons à cette imagination qui nous est « commune avec les bêtes » nous pouvons fort bien lire ou composer un poème qui évoque des aventures grandioses et merveilleuses sans nous soucier qu'elles soient ni sincères ni célèbres. Mais si nous réfléchissons

avec raison et bon sens nous voudrions nous faire une idée claire de ce que nous lisons ou de ce que nous allons écrire. Nous réfléchirons que ce n'est guère une chose de bon sens que d'écrire pour écrire, pour enfiler des aventures singulières et les raconter en vers, c'est-à-dire en calculant les syllabes brèves et longues ou le nombre de ces syllabes. Le bon sens indique que le poète doit avoir un but. Le plus clair, le mieux déterminé, quand on relit Homère, Virgile, le Tasse, etc... c'est que ce poème soit sincère et porte sur des actions célèbres, c'est-à-dire soit « fait pour donner des leçons aux princes, aux héros, et c'est pour cela qu'on l'appelle poème héroïque ». Le bon sens établira de même la nécessité et l'importance des fictions. Car s'il n'y avait pas de fictions le poème deviendrait de l'histoire. Et s'il n'y avait que des fictions, qui fussent le « corps » et non pas l'ornement, nous n'aurions plus qu'un roman en vers genre bâtard, non déterminé et par conséquent étranger à l'art.

Tout l'effort des Poétiques, comme celui des Rhétoriques, et plus tard, au XVIII^e siècle, d'une partie des *Éléments* et *Cours de littérature* a été de déterminer l'art par des règles et ces règles par le bon sens.

Je n'ai pas parlé jusqu'ici de la philosophie cartésienne. C'est parce que son influence a été faible sur le développement de la littérature; elle est, dans tous les cas, très difficile à discerner. La cause est jugée depuis les études de M. Lanson confirmées par le livre de M. Bray. Il y a assurément bien des ressemblances entre le mouvement d'opinion que nous venons d'exposer et la méthode cartésienne : « ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenterait si clairement et si distinctement à mon esprit... — diviser chacune des difficultés que j'examinerai en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre... — conduire par ordre mes pensées, en commençant par les objets les plus simples et les plus aisés à connaître, etc... ». Concevoir clairement et distinctement, diviser, conduire par ordre,

c'est justement l'ambition de tous les théoriciens et même de tous les écrivains de notre époque classique. Dans l'ordre moral comme dans l'ordre intellectuel et artistique, Descartes ressemble à Corneille, comme à Balzac, comme aux héros de M^{lle} de Scudéry. Son idéal est le « généreux », capable de concevoir clairement et distinctement ce qu'il veut et de l'accomplir sans hésitation, sans incertitude. Mais ce ne sont là que des ressemblances. Descartes pense comme ses contemporains; il ne leur apprend pas à penser comme lui. Ni les Corneille, ni les Chapelain, ni les d'Aubignac, ni les Pellisson, ni les Boileau, ni tous les autres n'ont songé à invoquer son autorité. Ils travaillaient à une même œuvre, mais non pas sous sa conduite. Leur silence est confirmé par notre étude même. Toute la scolastique, toute la rhétorique se sont appliquées à bien diviser pour concevoir clairement et distinctement; et je montrerai que la rhétorique n'a pas eu de plus grand souci que de conduire par ordre les pensées. Assurément le point de départ est fort différent : autorité pour la scolastique, art de persuader pour la rhétorique; tandis que Descartes rejette l'autorité et veut atteindre l'explication du monde. Mais la méthode est en partie la même. Or la scolastique date de plusieurs siècles; et il n'y a pas loin d'un siècle, en 1636, que la rhétorique a commencé de s'organiser. L'influence de la philosophie cartésienne sur les idées littéraires et sur la pensée moyenne ne deviendra sensible que vers 1690, au moment de la querelle des anciens et des modernes.

Pourtant, à partir de 1660 et surtout de 1670, elle commence à jouer son rôle dans l'évolution de la pensée générale. L'art, à cette date, avait choisi et déterminé, mais en rejetant hors de lui, dans la confusion réservée aux « pédants » et aux « curieux » toutes sortes de choses qui avaient encombré la culture humaniste du xvi^e siècle : spéculation philosophique, science de la nature, etc... Elles étaient restées le domaine soit d'abstractions subtiles, ordonnées par une technique très spéciale, soit de vagabondages et divagations. Dans tout cela le cartésianisme apportait justement les principes de détermination, donc de lucidité

réclamés par la pensée contemporaine. Pour guide unique et permanent il choisissait, non pas des autorités assez mystérieuses ou des sortes de techniciens, mais cette raison qui est « la chose du monde la mieux partagée », la raison-bon sens, commune au sauvage, au petit enfant, comme à Descartes. Pour s'orienter dans l'obscurité apparente des êtres il faisait appel à des principes de distinction rigoureux, à des coupures brutales, qui compartimentaient l'universelle réalité, comme l'art compartimentait la poésie. D'un côté la matière étendue, de l'autre la pensée, sans aucun rapport entre elles, se développant dans deux mondes absolument différents, sans aucune échappée pour passer de l'un à l'autre et qui ne s'accordaient que par une volonté providentielle insondable qu'il suffit d'accepter sans l'analyser. D'un côté la pensée humaine, toujours semblable à elle-même, toujours en possession virtuelle de toutes ses facultés; de l'autre le néant absolu de pensée; les animaux ne sont que des machines. Pour expliquer le fonctionnement de la machine humaine, si subtil et si divers, un principe simple, d'autant plus simple qu'il n'est qu'un mot et qu'il semble tout éclairer en dispensant de comprendre : les esprits animaux. Pour expliquer le fonctionnement de la machine du monde, une hypothèse évidemment beaucoup plus savante et plus complexe, parce que celle-là creuse les choses : les tourbillons. Mais il suffit de consulter l'un des manuels scolaires ou l'un des livres de vulgarisation qui, au XVIII^e siècle, mettront le système à la portée de tous, pour voir comment il se résout en gravures harmonieuses emplies de cercles concentriques, ordonnées comme des parterres de Versailles. Animaux-machines, esprits animaux, tourbillons, voilà, avec les principes généraux de méthode, ce que l'opinion moyenne retint surtout du système cartésien. C'en étaient les idées les mieux déterminées, les apparences les plus claires.

Ceux qui ne s'en tenaient pas aux bavardages des salons, les vrais philosophes et les savants, subirent eux aussi le prestige de la clarté cartésienne. On connaît suffisamment l'histoire de cette influence philosophique. M. Lanson

notamment a montré ¹ comment peu à peu les Fontenelle, les Lamothe-Houdart, les Bayle ont voulu « soumettre toutes choses à l'empire de la raison », d'une raison qui se reconnaît et pour ainsi dire se définit par la netteté, l'exacte détermination de ses principes et des résultats auxquels elle conduit. Même influence dans les sciences, bien qu'on ne la connaisse qu'incomplètement. M^{me} Metzger a fait voir curieusement ² comment l'influence cartésienne avait éloigné la chimie des saines méthodes expérimentales. Expérimenter, c'est se mettre en présence d'une réalité prodigieusement confuse ; c'est se soumettre d'abord à la diversité et à l'incohérence. Les chimistes ont voulu tout de suite des principes clairs, des explications nettes, une chimie logique, bien ordonnée. Ils ont donc construit leur chimie, comme d'Aubignac construisait la tragédie et Le Bossu le poème épique. Évidemment elle ne s'est pas trouvée d'accord avec la réalité ; mais il leur a suffi pour faire illusion aux contemporains d'enfermer leurs explications dans une certaine logique.

Je ne pense pas, d'ailleurs, que l'influence cartésienne, profonde sur quelques esprits d'élite, ait eu, à beaucoup près, l'importance des rhétoriques et des poétiques. Elle commençait d'ailleurs à peine à triompher officiellement lorsqu'elle a été débordée et brouillée par la raison expérimentale, sur laquelle je reviendrai, par l'influence de Newton, de Locke, puis des physiciens et des naturalistes. La rhétorique, au contraire, n'est jamais réellement attaquée. Tout le progrès consiste à associer, au XVIII^e siècle, une rhétorique française à une rhétorique latine. Les quelques escarmouches livrées contre la tyrannie de la rhétorique ne sont que des tentatives dispersées et qui n'ont jamais troublé les innombrables tribunes aux harangues de la cité scolaire. Je montrerai l'extraordinaire vitalité de cette rhétorique qui survit aux révolutions et

1. « Origines et premières manifestations de l'esprit philosophique en France avant 1750. » *Revue des Cours et Conférences*, 1909-1910.

2. *Les doctrines chimiques en France du début du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires, 1923.

qui dure encore alors que tout l'édifice des poétiques classiques a depuis longtemps croulé.

Notons seulement, dans ce chapitre, que tout l'appareil des principes et des règles est resté pendant plus de la moitié du xix^e siècle ce qu'il était au xvii^e et au xviii^e. Ouvrons, par exemple, un *Nouvel exposé de la composition littéraire; première partie contenant les principes raisonnés et appliqués : 1^o de la description; 2^o de la narration*, par J. L. Auguste Gouniot, professeur de rhétorique au collège de Blois (1843). Ce n'est pas un livre inintelligent; il est assurément beaucoup plus moderne que Jouvençy. Il déclare que « les vieilles méthodes qui ont pu préparer le progrès ne sauraient plus aujourd'hui que l'entraver ». Il déplore l'« aveuglement qui avait fait reporter sur les divisions et sur les subdivisions... l'attention qui doit s'attacher à la pensée surtout, à la pensée d'abord, à la pensée finalement ». Il remplace La Harpe par Villemain. Et il explique fort justement la « Nuit dans les forêts du Nouveau Monde » de Chateaubriand. Pourtant il semble bien que le renouvellement des anciennes méthodes consiste surtout à les compliquer prodigieusement, à ne plus rien laisser, dans la diversité des descriptions et des narrations, qui ne soit analysé, divisé, classé, prévu, réglé avec autant de précision infaillible que les évolutions d'un défilé d'apparat. L'ouvrage n'est qu'un immense tableau synoptique où l'on doit apercevoir à sa place, avec son costume et son geste, chaque corps de troupe, chaque soldat de chaque corps de troupe. « Chapitre I. Notions préliminaires. 1. L'esprit distingue l'existence, l'action et l'impulsion à l'action. — 2. De là, en littérature, la *Description*, la *Narration* et le *Discours*. — 1^o L'EXISTENCE. — 3. Elle nous frappe d'abord. — 4. L'erreur n'est que dans le mode supposé aux choses physiques. — 5. Et aux choses métaphysiques. — 6. Pour reproduire l'existence, la littérature a le PORTRAIT; — 7. LE CARACTÈRE; — 8. LE PARALLÈLE; — 9. LE TABLEAU; — 10. L'ESQUISSE; — 11. LA DESCRIPTION. — 12. Résumé : peindre l'existence, c'est décrire... » Voilà les notions préliminaires, les distinctions et déterminations

tions qui ne nous ont encore conduit qu'à la page 4 de l'ouvrage. La suite répondra harmonieusement à ce début. Le chapitre III, par exemple, étudie un des quatre types de portraits : le portrait physique. Il réglemente successivement; et chaque fois par six à dix articles, « le choix des modèles — la prosographie — la manière d'obtenir la ressemblance — la manière d'embellir le portrait — le portrait des animaux — la place du portrait physique ». Le chapitre XIII légifère sur le tableau physique. Son § 2 donne les règles pour « RENDRE LE TABLEAU INTÉRESSANT : 6. Art de choisir l'unité. — 7. On choisit les lumières et on les distribue habilement. — 8. On ajoute des souvenirs à l'objet. — 9. Des espérances qui seront trompées ou réalisées. — 10. Des illusions ou des rêves trompés, quant au personnage, quoique réalisés par d'autres. — 11. Mettez le présent en contraste avec le passé. Ex. : *Palmyre*. — 12. Ajoutez le sentiment religieux. Ex. : *un temple* — 13. Ou bien, le vague des souvenirs, surtout personnels. Ex. : *René visite le château de ses ancêtres...* ». Le code continue ainsi jusqu'au n° 25.

Tous les codes contemporains ne sont pas aussi minutieux. Mais J. L. Auguste Gouniot ne fait qu'exagérer quelque peu l'esprit du temps. L'esprit de l'enseignement, même pour les exercices qui font plutôt appel à l'imagination, comme la narration, reste un esprit de distinction, de classification, de réglementation. Il pousse toujours vers la clarté, bonne ou mauvaise, des idées prévues et cataloguées.

CHAPITRE III

LE CHOIX DES IDEES

Pour qu'une œuvre soit claire, il ne suffit pas que chacun de ses éléments soit clair ; il faut encore qu'ils soient judicieusement ordonnés. Même la clarté et l'ordre des parties ne suffisent pas. Il faut encore que ces parties ne soient pas trop nombreuses, il faut, pour le moins, si elles sont nombreuses, qu'elles aient entre elles des affinités relativement évidentes. Sinon, aussi adroite et judicieuse que soit la composition, elle nous laissera une impression de complication, de dispersion. Saint-Amant, par exemple, écrit, vers 1630, une Ode qu'il intitule *le Contemplateur*. Sur le bord de la mer, à Belle-Ile, il contemple, de ses yeux ou dans son esprit, la mer, le déluge, une mouette, la colombe de l'arche, le mystère des marées, la boussole, les haines des hommes, l'amitié du dieu qui le protège, un nid d'alcyons, un « grand homme marin », la chasse aux lapins et aux cormorans, la pêche à la dorade, le ver luisant, les terreurs de la nuit, la voûte du firmament, les conversations à la table du dieu, etc... (nous ne sommes qu'à la moitié de la pièce). La confusion de l'œuvre ne naît pas seulement de l'incohérence du développement, du plaisir que prend Saint-Amant, comme il le dit, à « sauter de pensée en pensée » ; elle résulte du nombre même de ces pensées et de leurs dissemblances presque continues. Cette profusion et ces dissemblances d'idées ou de détails sont extrêmement fréquentes dans les ouvrages du xvi^e siècle et dans un certain

nombre d'œuvres de la première moitié du xvii^e siècle. Mais, assez rapidement, des habitudes nouvelles et puissantes ont appris aux écrivains français à faire des choix méthodiques et sévères.

La première de ces habitudes a été l'enseignement de la rhétorique. On ne saurait, je crois, exagérer l'influence qu'il a eue sur la pensée française pendant trois siècles. Car il a été tout l'enseignement de toute la jeunesse pendant deux siècles, jusque vers 1760, presque tout son enseignement jusque vers 1840, et la part la plus importante de l'enseignement (avec les mathématiques) jusqu'en 1870. Tout le prépare ; tout est fait pour lui. En rhétorique le discours latin, puis latin ou français est, presque toujours, le seul exercice écrit, avec le thème latin, puis le thème et la version. En seconde, discours ou morceaux de discours, *amplifications* ou *dilatations*. En troisième, sortes de discours ou d'amplifications conçues comme des discours, les *chries* ou narrations dont nous avons vu que les méthodes ne différaient pas de celles de la rhétorique. Les exercices oraux ne sont que des répétitions de mémoire, des « disputes » où les élèves opposent des discours, des explications qui sont avant tout la recherche et la justification des règles de la rhétorique. Pendant trois siècles, répétons-le, l'idéal scolaire de tous les jeunes Français a été d'appliquer adroitement les codes des rhétoriques.

Or l'un des chapitres essentiels de ces codes a été la théorie des lieux communs. Sans doute il faut prendre garde de ne pas donner à ce terme technique le sens qu'il a pris dans le langage courant. Il ne signifie pas les banalités que tout le monde peut dire et qui peuvent convenir indifféremment à tout sujet. « Qu'est-ce qu'un lieu commun oratoire ? demande le P. Jouveney. — R. C'est celui où l'on trouve et d'où l'on tire des arguments ou des preuves. » En d'autres termes, et pour mieux dire, les lieux communs oratoires sont des arguments qui peuvent servir à toutes sortes de sujets et d'où l'on tire, comme d'un écrin, ou d'un tiroir, des preuves qui s'appliquent à un

sujet quelconque. Ce qui est bien, en apparence, le sens commun du lieu commun. Mais le P. Jouvençy continue en énumérant les « lieux communs extrinsèques ». Il y en a seize : « la Définition, l'Énumération des parties, l'Étymologie, les Dérivés, le Genre, la Forme ou l'Espèce, la Ressemblance, la Dissemblance, le Contraire, les Circonstances, les Antécédents, les Conséquents, les Choses qui répugnent entre elles, les Causes, les Effets, la Comparaison ». On voit que ce sont moins des idées banales, des arguments à toutes fins, que des méthodes pour découvrir et présenter des arguments. D'autre part les manuels de rhétorique ont avoué, assez souvent, les abus qu'on pouvait faire de la méthode des lieux communs. « Les lieux de Rhétorique ou lieux communs oratoires, dit notre Manuel de 1813, sont des espèces de répertoires où les anciens rhéteurs trouvaient tous les arguments possibles. » Et il reprend, en les ramenant à dix, les lieux communs du P. Jouvençy. Mais il conclut : « Malgré les éloges que les anciens rhéteurs ont donnés aux lieux communs, ne nous persuadons pas qu'ils soient d'un bien grand secours... Il est absurde de penser que Démosthène, Cicéron, Bossuet, aient été frapper à la porte de chaque lieu pour construire leurs preuves. Rien ne serait plus propre que cette méthode à ralentir le feu de la composition, à accoutumer les jeunes gens à se contenter des preuves vagues et communes, et à détourner l'esprit de celles qui, naissant du fond du sujet, *ex visceribus rei*, sont uniquement applicables à la matière qu'on traite. »

Pourtant ce n'est pas par hasard que le sens de l'expression a dévié et est passé de celui de méthode générale de découverte à celui de banalité ; de celui de procédé d'argumentation à celui d'argument propre à tous sujets. Les élèves eux-mêmes ont été poussés par leurs maîtres à passer de l'un à l'autre et presque contraints de chercher avec des méthodes « communes » des idées « communes ». Ils n'étaient ni des Démosthènes, ni des Cicérons, ni des Bossuets, et tout dans l'enseignement qu'on leur donnait tendait à éteindre « le feu de la composition ». D'abord

parce qu'il y avait tant de « tiroirs » qu'ils étaient tout absorbés dans leur recherche et le souci de les ouvrir au bon moment ; il n'y a pas seulement, d'après le P. Jouvency, seize sortes de lieux communs intrinsèques ; s'il s'agit du genre des contraires, il comporte cinq espèces (opposés — privatifs — relatifs — négatifs — choses qui se repoussent l'une l'autre) ; s'il s'agit du genre des causes on le subdivise en quatre espèces (cause finale — cause efficiente — cause formelle — cause matérielle), etc... Ensuite, et surtout, parce que si les élèves pouvaient apprendre à faire jouer les tiroirs ils étaient le plus souvent fort incapables d'y mettre autre chose que des lieux communs au sens actuel du mot. Ils étaient contraints de s'en tenir à des idées empruntées, qui leur étaient parfaitement indifférentes, qu'ils ne se souciaient même pas de comprendre exactement, réduites à des formules vides, simples vessies à demi gonflées propres à se caser dans tous les tiroirs. Les sujets de discours que leur proposait la rhétorique étaient, neuf fois sur dix, de ceux qui ne pouvaient être pour eux qu'un jeu d'esprit. L'enseignement ne tenait aucun compte des temps, des lieux, des âges, des aptitudes. Un gamin de quatorze à quinze ans était tenu pour apte à faire preuve du « feu » de l'éloquence sur tous les sujets qui avaient enflammé Moïse, Démosthène, Tite-Live ou Tacite, ou même sur tous ceux auxquels les hommes de génie s'étaient heurtés et qu'ils n'avaient acceptés que par la force des événements. Tous les sujets de discours s'élançant imperturbablement à travers la terre et les cieux, les révolutions des empires, les destins des combats, les ténèbres des conjurations, les abîmes des crimes ou même les fantaisies d'un pédant en délire d'invention et d'originalité. L'élève doit être successivement tribun du peuple, général d'armée, prophète inspiré, père sévère, fils imprudent, héros ou bandit. Il doit avoir tour à tour la candeur de l'enfant, l'impétuosité du jeune homme, la sagesse du patriarche. Il suffit, pour s'en convaincre, de se promener presque au hasard dans les sujets qui ont été réellement proposés *candidatis rhetoricae* aux XVII^e, XVIII^e

et xix^e siècles. Quand Diderot arrive au collège d'Harcourt, la première composition qui lui valut son premier succès et sa première mésaventure, ce fut le discours du serpent à Ève pour la décider à manger la pomme. Ce sont aussi bien le discours de Moïse aux Hébreux avant d'entrer dans la Terre promise, le discours d'Œdipe avant de se crever les yeux, les remords qui agiterent Néron après le meurtre de sa mère ou : Qu'un jeune homme doit désirer de mourir. On se repasse, de collège en collège, les meilleures trouvailles, c'est-à-dire les plus baroques. Vers la fin du xviii^e siècle les élèves du collège de Bayeux plaident cette cause : « Quelle est la situation la plus misérable, celle d'un statuaire privé de ses mains, d'un orateur privé de sa langue, d'un peintre de ses yeux, d'un jeune homme sourd¹ ? » Et les Bénédictins du collège de Compiègne font disputer à leur distribution des prix de 1786 ce plaidoyer : « Lequel est le plus à plaindre d'un homme sourd et muet ou d'un homme privé de la vue² ? » Parfois vers la fin du xviii^e siècle on tente de s'arracher à l'antiquité gréco-latine, aux tribuns du peuple, aux consuls et aux empereurs. Ce modernisme apparent devient la règle vers 1840 ou 1850. Mais ce n'est qu'un changement de costume ; les acteurs font les mêmes gestes et prononcent les mêmes discours. « Plaidoyers que diront les rhétoriciens du collège royal de Sainte-Marie de l'Université de Bourges, 1770 : Dans le cours de la guerre des Russes contre les Ottomans, Alexiowits et Basilowits, officiers russes et amis fidèles, ont été pris par les Turcs. La mère d'Alexiowits ayant appris la captivité de son fils en a été si pénétrée de douleur qu'à force de pleurer elle en a perdu les yeux. Alexiowits a obtenu du sultan la permission d'aller consoler sa mère, après avoir promis, par un serment solennel, de venir se remettre dans les fers et avoir engagé son ami Basilowits à répondre, sur sa tête, de la fidélité de son

1. Pillet, *Essai historique sur le collège communal de Bayeux* (Congrès des Sociétés savantes. Section des sciences économiques et sociales, 1895), p. 276.

2. A. Plion, *Histoire du collège de Compiègne*, Compiègne, Dumont, 1895, p. 227.

serment. La mère prétend avoir droit de retenir son fils auprès d'elle¹. » Assurément Louis Sacrot, Olivier Masson et Charles Delalande n'ont vu dans l'histoire qu'une variante, en costume russe, de l'anecdote de Damon et Pythias, et l'ont traitée avec les mêmes lieux communs. Nous verrons qu'il en est de même pour les discours sur des sujets modernes proposés par la rhétorique du XIX^e siècle; il suffit de changer les noms et les dates dans les copies couronnées pour les transporter dans n'importe quel siècle de n'importe quelle civilisation.

C'est que les élèves étaient bien incapables de se faire l'âme du serpent, de Moïse, d'un Néron parricide ou (du moins avant la génération de René) de désirer mourir à la fleur de l'âge. Ils ont donc, avec l'agrément de leurs maîtres, renoncé à avoir une âme personnelle, des idées et des sentiments personnels. Ils ont tout naturellement réduit leurs idées aux lieux communs, c'est-à-dire aux procédés mécaniques de développement enseignés par les rhétoriques et aux idées communes, dépouillées de toute personnalité, de toute sincérité, de toute réalité, puisées dans Virgile, Tite-Live, Cicéron ou les autres. Plus simplement ils ont renoncé à toute idée pour se contenter de procédés oratoires et de tours de style. C'est par là que, de douze à seize ans, tous les jeunes Français ont commencé l'éducation de leur esprit. Ils ont été pliés à une méthode de choix, qui avait des inconvénients graves, mais qui avait l'avantage d'une clarté commode et sûre. Ils ont appris à rejeter hors de leur effort intellectuel tout ce qui est divers, difficile, obscur parce que c'est l'image de la réalité vivante nécessairement compliquée, confuse. Ils n'ont gardé que des procédés généraux, clairs par leur généralité, des lieux communs au sens commun de l'expression.

Il serait fort long de suivre la fortune de ces lieux communs dans la pensée française. Il est certain que

1. M. BRUNEAU, *L'enseignement secondaire et supérieur des lettres et des sciences à Bourges*, etc... (Mémoires de la Société historique... du Cher, 1889-1890, p. 86).

l'enseignement de la rhétorique n'en est pas la cause unique. La doctrine de la « raison universelle » dont nous avons parlé, la doctrine de l'imitation des anciens, celle des bienséances mondaines, le goût exclusif de l'analyse abstraite, dont nous allons parler, agissaient dans le même sens. Là encore il est difficile de distinguer entre des forces convergentes ou des forces qui se poussent l'une l'autre. Mais peu importe. Ce qui importe, c'est le résultat ; et ce résultat fut, peu à peu, le triomphe du lieu commun dans toute une partie de la littérature française. Quelques exemples suffiront à rappeler et à préciser cet aspect bien connu de notre littérature classique.

Au xvi^e siècle et dans la première moitié du xvii^e siècle une éloquence politique vivante restait possible. Les Parlements et Cours de justice peuvent jouer un rôle important. Il leur arrive de délibérer dans des circonstances critiques où des réalités tragiques s'imposent à eux. Il peut être question, très précisément, de la tête des orateurs. Or M. Radouant a bien montré que, même au prix de leur tête, les orateurs n'ont pas voulu renoncer à deux de ces traditions que nous avons étudiées et dont l'une ira en décroissant et l'autre en prospérant : l'encombrement érudit et pédant et les lieux communs, en les *aggravant* par des élégances et subtilités précieuses. Le discours du chancelier Seguier au Parlement, le 26 avril 1588, dans une situation dramatique, entasse les souvenirs historiques, les citations, les images tirées de la fable et de la littérature ancienne, la femme Larva, le serpent d'airain de Moïse, « le barbier, espèce de poisson... appelé par Homère sacré, parce que là où il est il n'y a point de bête venimeuse ». Des réalités présentes, pourtant redoutables, il n'est question que par allusions ; elles sont perdues dans des lieux communs généraux. Les Remontrances de Louis d'Orléans ont pour titres : « Jardin de Justice — Temple de Justice — Or de Justice — Chandelier de justice — Mercure de Justice » ; c'est-à-dire le développement en allégories pédantesques de lieux communs. Or le Chandelier est écrit après la pendaison sans jugement du

président du Parlement et de deux parlementaires ¹.

On pense bien que, lorsqu'il ne s'agira plus de braver ou de fuir la pendoison, l'éloquence et toute la littérature se jetteront avec une nouvelle ardeur sur les lieux communs. Toute la poésie lyrique, toute la poésie épique, une partie de la littérature oratoire, dramatique, morale est faite de lieux communs. C'est si vrai qu'une *Encyclopédie poétique ou Recueil complet de chefs-d'œuvre sur tous les sujets possible, depuis Marot, Malherbe, etc... jusqu'à nos Jours*, publiée par M. de Gaigne, en 1778, peut être présentée « dans l'ordre alphabétique », dans l'ordre alphabétique de lieux communs : « L'abandon forcé — L'abeille — L'abondance — Abricot — Abus — Académie française — L'accord de l'esprit et de la beauté, etc... ». Prenons deux thèmes, pour exemple : la vie champêtre — la solitude. On sait comment *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau renouvellera le thème de la vie champêtre en y faisant entrer une réalité précise, locale, vivante, pittoresque devant quoi tous les fantômes de la rhétorique classique s'évanouiront : vendanges, veillées, repas, « matinées à l'anglaise », jeux du Dimanche, jardin du château de Clarens seront de vraies veillées, de vrais travaux et jeux rustiques, ceux mêmes du pays de Vaud et non d'ailleurs, du château de Wolmar et non d'un autre. Quand il n'est pas encore féru de règles, avant le *Moïse sauvé*, lorsqu'il est surtout un poète burlesque, précieux, et, par échappées de verve, un poète « fantastique » ou fantasque — c'est-à-dire un poète, — Saint-Amant a chanté *la Solitude* avec bien des conventions de style et des fautes de goût, mais avec des impressions originales et sincères :

Que je trouve doux le ravage
De ces fiers torrents vagabonds,
Qui se précipitent par bonds
Dans ce vallon vert et sauvage !
Puis, glissant sous les arbrisseaux,
Ainsi que des serpents sur l'herbe,

1. Voir R. Radouant, *Guillaume du Vair*, Paris, 1907, in-8°.

Se changent en plaisants ruisseaux
Où quelque naïade superbe
Règne comme en son lit natal
Dessus un trône de cristal.

Que j'aime ce marais paisible !
Il est tout bordé d'alisiers,
D'aulnes, de saules et d'osiers,
A qui le fer n'est point nuisible.
Les nymphes, y cherchant le frais,
S'y viennent fournir de quenouilles,
De pipeaux, de jones et de glais ;
Où l'on voit sauter les grenouilles,
Qui de frayeur s'y vont cacher
Sitôt qu'on veut s'en approcher, etc...

Mais les années passent. Les Rhétoriques et les Poétiques s'imposent. Entre les impressions originales et les lieux communs, le goût a choisi. Il a rejeté les unes dans le « bizarre » et le « malséant », et classé les autres dans les compartiments mesurés et prévus. Vie champêtre ou Solitude sont devenues des chapitres de ces Rhétoriques et de ces Poétiques. Et c'est pourquoi, en 1758, dom Bernard Sensaric, que reverra plus tard M. de Wailly, les rangera dans son *Art de peindre à l'esprit*, qui fut tenu pour un des meilleurs ouvrages scolaires. Ces thèmes se classent dans le tome II, *Images physiques*, quatrième section : Le monde élémentaire (Le ciel, les quatre éléments), section de la Terre, subdivision des Plaisirs de la campagne, après la subdivision : Spectacles de la campagne. Les modèles, pour peindre la solitude, ce seront le *Télémaque* de Fénelon (qui fut pour tout le XVIII^e siècle et surtout pour tous les régents un inépuisable sujet de ravissements et de pastiches), de Villiers dans son *Éloge de la solitude*, M. de Voltaire qui, dans *la Henriade* a « déposé le Cothurne et la Trompette guerrière pour prendre un ton plus doux, plus insinuant, et moins bruyant. On y voit cependant la fierté, la noblesse et le feu du Poète ». La solitude de *la Henriade* est sans doute un peu plus « fière » et héroïque, et celle de

de Villiers un peu plus idyllique, mais elles sont toutes les deux exactement semblables et conformes au choix des catalogues classiques : simples, c'est-à-dire ornées d'étiquettes qui en proclament la simplicité — paisibles, c'est-à-dire privées de toutes les images qui évoqueraient le trouble des éléments ou celui des passions — morales c'est-à-dire ornées de sermons sur les erreurs de l'agitation des hommes — ou même philosophiques, c'est-à-dire répandues en dissertations. C'est-à-dire qu'on peut, indifféremment, y loger Philoclès, Philoctète, Henri IV, un ermite, ou de Villiers lui-même et que rien ne permettra de distinguer les impressions de de Villiers de celles de Philoclès :

Non loin de ce rivage, un bois sombre et tranquille,
Sous des ombrages frais, présente un doux asile ;
Un rocher, qui le cache à la fureur des flots,
Défend aux Aquilons d'en troubler le repos.
Une grotte est auprès, dont la simple structure
Doit tous ses ornements aux mains de la nature.
Un vieillard vénérable avait, loin de la Cour,
Cherché la douce paix dans cet obscur séjour.
Aux humains inconnu, libre d'inquiétude,
C'est là que de lui-même il faisait son étude ;
C'est là qu'il regrettait ses inutiles jours
Plongés dans les plaisirs, perdus dans les amours.
Sur l'émail de ces prés, au bord de ces fontaines,
Il foulait à ses pieds les passions humaines ;
Tranquille, il attendait qu'au gré de ses souhaits,
La mort vînt à son Dieu le rejoindre à jamais.

Le solitaire de de Villiers n'est pas un ermite. Il habite un château et non pas une grotte. Il songe à vivre plutôt qu'à mourir. De Villiers est infiniment plus sincère que Voltaire ; et il y a dans son *Éloge de la solitude* ou dans son *Séjour de Sucy* une certaine simplicité moins agaçante que les fades redondances de Voltaire. Pourtant l'œuvre est écrite avec les mêmes lieux communs de décors et de moralités.

Dans le fond d'un vallon rustique
 Entre deux champêtres coteaux
 De toutes parts entourés d'eaux
 S'élève un bâtiment antique.
 Des prés s'étendent d'un côté;
 De l'autre avec art est planté
 Un bois percé de vingt allées;
 Au milieu, roule en un canal
 La masse des eaux rassemblées,
 Et fuit en nappes de cristal.

C'est là l'aimable solitude
 Où d'un tranquille et doux loisir
 Je goûte l'innocent plaisir,
 Libre de toute inquiétude.
 Avec le monde que j'ai fui,
 S'est éloigné le sombre ennui.
 J'ai vu les soucis disparaître;
 Et loin, ici, de tous chagrins,
 Loin des objets qui les font naître,
 Mes jours coulent toujours sereins.

Etc... Etc... On pourrait ainsi passer en revue toutes les solitudes champêtres du xvii^e et du xviii^e siècle. On en trouverait de plus plates et de plus pittoresques, de plus sincères et de plus livresques. La Fontaine a vraiment goûté cette solitude, et celle du *Songe d'un habitant du Mogol* où il trouve « une douceur secrète » est restée justement célèbre. Mais toutes sont faites avec des lieux communs. Même celle de La Fontaine qui, au lieu d'évoquer ses plaisirs de rêveur paresseux, va chercher les siens dans Virgile et se montre tout occupé d'une astronomie dont il se serait, dans la réalité, bien vite lassé. Le seigneur campagnard des *Saisons* de Saint-Lambert n'accepte que la solitude à deux :

J'étais content; mais seul dans cet heureux séjour,
 Il manquait à mon cœur les charmes de l'amour.

Mais c'est encore l'amour par lieux communs, et qui ne

lui fait oublier ni un sermon ni une figure de rhétorique.

C'est aux champs, mon ami, qu'on peut, loin des abus,
De l'usage insensé, du fard, de l'imposture,
Être ami de soi-même, amant de la nature...

Poètes et prosateurs restent donc exactement élèves de la rhétorique, d'une rhétorique si invincible qu'elle s'impose même lorsqu'on semble en secouer le joug. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle il y eut, nous le verrons, une révolte assez violente contre l'abus des études latines. On tenta de rapprocher l'enseignement de la vie; et on y réussit en partie. L'étude du français, celle de l'histoire, de la géographie, etc... prirent une place plus ou moins grande dans l'enseignement de bons nombres de collèges. Mais la tradition de la rhétorique et le prestige du lieu commun furent les plus forts. Vers 1765, par exemple, les rhétoriciens du collège de Troyes ont, comme ceux de bien d'autres collèges, fondé une « Académie ». Ils y lisent, sous la surveillance de leurs maîtres, leurs plus heureuses inspirations. Nous avons gardé la sorte de cahier d'honneur où l'on transcrivait ces chefs-d'œuvre¹. Le thème de l'un d'entre eux est, en apparence, une manière de révolution scolaire et même littéraire : « Description des promenades des environs de Troyes. » Il ne s'agirait plus de lieux communs; on oublierait toutes ces promenades académiques qui peuvent être aussi bien celles des nymphes de Calypso que celles du vieillard de Vérone, de Tityre et de Mélibée ou de l'ermite de la Henriade. Nous serions à Troyes et ces collégiens de Troyes vont pouvoir parler de ce qu'ils ont vu! Mais, hélas! ils n'ont exactement rien vu; ou plutôt ils savent que, dès qu'ils écrivent avec l'ambition de faire une œuvre d'art, il faut qu'ils oublient tout ce qu'ils ont vu, pour ne faire état que de ce qu'ils ont lu. La promenade des environs de Troyes va donc devenir une promenade parmi les environs du *Télémaque* et des *Églo-*

1. Voir G. Carré, *L'enseignement secondaire à Troyes du moyen âge à la Révolution*, Paris, Hachette, 1888.

gues de Virgile. Et le vainqueur du concours aurait pu l'écrire aussi bien s'il avait habité Rome ou les antipodes :

« Le premier objet qui se présente aux yeux, ce sont des jardins et des vergers où l'art et la nature semblent se le disputer, où l'on peut jouir pendant les ardeurs du soleil d'une délicieuse fraîcheur. C'est dans ces jardins, dis-je, que Flore et Pomone prodiguent tous leurs dons ; c'est là que la vue et l'odorat trouvent également de quoi se satisfaire. Ici, ce ne sont que bosquets environnés de petits ruisseaux qui, par leurs doux murmures et leurs eaux cristallines, invitent à se reposer sur leurs bords enchantés : c'est là que les oiseaux font entendre continuellement leurs voix et forment les concerts les plus mélodieux ; c'est là que la douce haleine des zéphyrs vient se jouer à travers un épais feuillage. D'un côté, c'est une riantة prairie, couverte d'un gazon toujours naissant ; d'un autre, c'est une allée de tilleuls et de peupliers qui forment une ombre que les rayons du soleil ne peuvent pénétrer ; ici, ce sont des vignes qui gémissent sous leurs productions ; là, c'est un vallon où les bergers se rassemblent pour se mettre à couvert des brûlantes chaleurs du midi, et pour faire répéter aux échos d'alentour les tendres sons de leurs musettes. »

*
* *

J'ai insisté sur cette tradition tenace des lieux communs parce qu'elle est, je crois, l'une des influences essentielles qui ont fait de la littérature française, comme de la langue française, une « gueuse fière ». Elle a rejeté hors du domaine de la littérature, on pourrait presque dire hors du cerveau de l'homme de lettres tout ce qui n'était pas d'accord avec ses livres, et même avec ses livres scolaires. Par elle tout ce qui est littérature réaliste, tout ce qui est observation des formes exactes et uniques de la vie, toute littérature de confidences personnelles où l'on cherche en soi ce qui n'est qu'à soi, ont été comme s'ils n'étaient pas. Mais les lieux communs n'ont pas été les seuls à imposer

à l'esprit classique la sévérité et l'étroitesse de leurs choix. La doctrine de l'imitation des anciens, celle du but moral de l'art, les habitudes mondaines, le goût de l'analyse psychologique ont poussé aussi bien la pensée française dans le chemin où la rhétorique l'engageait. Ces points sont d'ailleurs bien ou mieux connus et je puis les rappeler plus brièvement.

Il est évident, tout d'abord, que la doctrine du lieu commun et celle de l'imitation des anciens sont d'accord; on pourrait presque dire qu'elles ne sont que deux aspects d'une même doctrine. Les principes de la littérature classique seront la raison, le naturel, la vraisemblance (principes qui d'ailleurs se pénètrent); mais ces principes ne sont guère que des formes vides, des forces inertes en elles-mêmes. Les modèles de la littérature classique, les œuvres où elle puise la matière qu'elle façonnera avec raison, naturel, vraisemblance, ce sont celles des anciens. Elle ne les copiera pourtant pas. Il y a chez les anciens des choses qui sont anciennes, chez Homère des mœurs homériques et chez Eschyle ou Sophocle les goûts des seuls Athéniens. Laissons-leur ces mœurs et ces goûts qui ne sont pas de tous les temps! Oublions ce qui fait d'Andromaque une Troyenne! Ne prenons que la fleur des mœurs, des goûts, des âmes, ce qu'il y a de commun entre l'Andromaque d'Homère, celle d'Euripide, celle de Virgile, celle de Racine. L'imitation des anciens ne peut donc être, à son point de départ et par définition, que l'imitation des lieux communs. L'esprit français fera ce choix des lieux communs d'abord sans l'avouer très clairement, puis en affirmant hautement sa méthode. Dix théoriciens avant la Querelle des anciens et des modernes ont insinué ou proclamé la différence entre le goût des anciens, parfois grossier, et le goût moderne. On glisse pourtant, le plus souvent, sur ces différences et la dissertation de Boileau sur le *Traité du sublime* de Longin tend à démontrer qu'on ne trouve des fautes de goût ou des différences de goût dans l'*Illiade* et l'*Odyssée* que si l'on fait des contre-sens. Pour ne pas être choqué du mot de *vache*, il suffit de le

traduire par *génisse*. Mais on sait que, dans la Querelle, c'est Boileau qui fut vaincu. Presque tout le monde convint bientôt qu'il y a des « climats » et des mœurs conformes à ces climats, des goûts conformes à ces mœurs, donc différents et changeants. Or la raison des modernes a pris conscience de ces différences; elle est capable de perfectionner le goût en éliminant justement les goûts, en ne gardant des anciens que la meilleure part, ce qui est permanent et commun. La raison de Lamotte-Houdart a le droit de corriger Homère, d'en dégager un Homère choisi.

La vie mondaine est venue collaborer à ce travail d'élimination et de choix. Son histoire est connue, du moins pour l'essentiel, et l'on a eu raison d'insister sur son influence. Il resterait surtout à préciser l'importance que cette vie mondaine a prise de plus en plus dans l'histoire de la vie et de la pensée françaises. Au xvii^e siècle il y a d'abord un salon (qui méritait vraiment ce titre); puis quelques salons; puis deux ou trois douzaines de salons parisiens et quelques salons provinciaux, car on ne peut guère appeler salons les visites que font, à Quimper ou à Pézenas, Madame la baillive à Madame l'élue. Au xviii^e siècle les salons parisiens se multiplient. Avec ceux de la noblesse il y a tous ceux de la grande et même de la moyenne finance, tous ceux des parvenus, ceux des actrices et même ceux des aventurières. Jusque vers 1750, les vrais salons, ceux où l'on a des curiosités intellectuelles, où l'on veut être à la mode, suivre le goût, sont encore assez rares dans la grande province, exceptionnels dans la petite. Puis les mémoires, si nombreux et si mal connus, nous font assister à une profonde transformation de la vie provinciale française. Les gens qui mangeaient dans leur cuisine, vivaient avec un seul feu et une seule chandelle, commencent à manger dans une « salle ». Ceux qui avaient une salle veulent avoir un salon. Les distractions, quand on ne travaillait pas, c'étaient l'Église, les processions, les confréries pieuses, quelques échanges de repas; l'été, des promenades, quelques parties à la campagne. Vers 1760 et surtout vers 1770 les réunions et

visites commencent à devenir vraiment des salons c'est-à-dire des bureaux d'esprit. On y veut d'abord briller par ses toilettes, son luxe, son faste. On veut non plus seulement y tenir son rang, faire sa cour à ses supérieurs, dominer ses inférieurs, mais encore s'y amuser, s'associer pour le jeu, le rire, la danse, la folie. Surtout on commence à y chercher des plaisirs qui ne sont pas seulement ceux de boire, de manger et s'agiter. Partout ou presque, à Autun, Châlons, Dijon, Poitiers, Angers, Boulogne, à plus forte raison à Lyon, Bordeaux, Toulouse, etc... on veut jouer la comédie, discuter les romans en vogue, témoigner même, parfois, qu'on est « philosophe ». Les directeurs locaux des finances, des « fermes », un Delahante, ou un Gauthier de Brécy, vont de poste en poste, de ville en ville. Les salons où on s'empresse de les recevoir ne sont à l'occasion que le monde où l'on s'amuse. Mais plus souvent ce sont des réunions où la vie intellectuelle tient sa place, une place conforme aux traditions de l'esprit et de la culture mondaine ¹.

On sait également quelles sont ces traditions. De même que le grand souci d'une mondaine est de choisir ses relations, de même la culture mondaine a choisi méticuleusement ce qu'elle cultivait. C'est elle qui a joué le rôle essentiel dans cette élimination du pédantisme érudit, dans ce triage des curiosités humanistes dont j'ai résumé l'histoire. Balzac est l'un des arbitres des premiers salons et le grand souci de Balzac est de débarbouiller les belles-lettres de toute la crasse de l'école. « Civiliser la doctrine en la dépayasant du collège et la délivrant des mains des pédants... Il y a deux sortes d'éloquence, l'une pure, libre et naturelle, l'autre figurée, contrainte et apprise, l'une du monde, l'autre de l'École. » Cette doctrine « civilisée » sera celle qui convient au monde parce qu'elle sera choisie et claire : « Je tâche tant qu'il m'est possible de rendre tous mes secrets populaires [entendons

1. J'étudierai tous ces points dans un travail sur les *Origines intellectuelles de la Révolution française*.

populaires parmi les honnêtes gens], et d'être intelligible aux femmes et aux enfants, quand même je parle des choses qui ne sont pas de leur connaissance¹. » Ce Vigneul-Marville, dont j'ai parlé et dont les *Mélanges d'histoire et de littérature* sont encore un témoignage des curiosités confuses et de l'érudition naïve de certains honnêtes gens à la fin du xvii^e siècle, sait pourtant très précisément qu'un salon n'est pas une chaire de Sorbonne, et que les honnêtes gens n'ont que faire d'une science qui bat la campagne. Il se moque copieusement d'un sermon, dont il a pris copie par divertissement et qu'il donne en témoignage d'une érudition de mauvais goût². Même les bienséances mondaines peuvent nous contraindre, s'il faut choisir entre une vérité sans élégance et un mensonge agréable, à laisser là la vérité. Des gens du monde, des femmes aimables ne sont pas des docteurs ; ils demandent qu'on ne les dérange pas dans leurs habitudes d'esprit, voire dans leurs préjugés qui sont une des conquêtes de leur politesse. Entre l'histoire vraie et une histoire « civilisée » Balzac n'hésite donc pas : « Vous nous faites voir Rome, écrit-il à Corneille, tout ce qu'elle peut être à Paris... Je dis plus, vous êtes souvent son pédagogue, et l'avertissez de la bienséance, quand elle ne s'en souvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a besoin d'embellissement ou d'appui. »

C'est ce dédain d'une science trop abstruse qui a si longtemps enfermé les sciences proprement dites dans des cercles extrêmement étroits. Elles se développèrent d'abord hors de la vie mondaine et par conséquent, au xvii^e siècle, hors de la vie³. Elles n'y entrèrent, elles aussi, qu'en se civilisant, en se résignant à laisser trier dans leur fatras des vérités générales, des aperçus qu'on puisse aisément classer dans le répertoire des lieux communs. On y goûta non pas des démonstrations précises mais des lieux com-

1. Voir l'ouvrage de Guillaume (Bibliographie, p. 11).

2. T. II, p. 80.

3. Voir sur ce point Brunot, *Histoire de la langue...* (Bibliographie, p. 11) ; t. IV, 1^{re} partie, livre IV, ch. xiv.

muns nouveaux. On les soumit aux disciplines de la rhétorique. Si Fontenelle a vulgarisé des sciences expérimentales, si l'abbé Pluche et Buffon en ont fait autant pour l'histoire naturelle, ce n'est pas seulement parce qu'ils y ont mis de l'esprit précieux ou de nobles métaphores ; c'est aussi parce qu'ils les ont réduites très souvent en dialogues, en discours, en tableaux oratoires : dialogues de Fontenelle, dialogues de Pluche, discours-éloges de Fontenelle, discours ou descriptions-discours de Buffon et de ses collaborateurs. Cette déformation mondaine de la science a été si profonde et si obstinée qu'elle a été d'ailleurs dénoncée dès le xviii^e siècle, que les Fontenelle, les Pluche et même l'éloquence de Buffon ont été méprisés par des savants et même des gens d'esprit comme des injures à la science. Mais cette bataille même, dont je reprendrai plus loin l'histoire, témoigne de la puissance de l'esprit mondain.

Rejetant hors de la littérature les réalités de la science, l'esprit mondain rejette à plus forte raison les réalités qui n'ont pas pour les justifier le prestige des expériences et des démonstrations. On l'a dit bien souvent, et à juste titre, l'esprit mondain s'oppose invinciblement à toute littérature réaliste. Dans son principe et dans ses moindres détails la vie mondaine est un choix, la convention d'un choix. Sans doute tous ceux qui se rencontrent dans le monde sont aussi égoïstes, plus égoïstes même, peut-être, que les autres. Mais ils conviennent de choisir tout ce qui semble faire de chacun le serviteur des autres. Sans doute, ils apportent souvent dans le monde des passions violentes, des appétits brutaux, des goûts sordides, singuliers ou grossiers. Ils conviennent pourtant de les masquer et de choisir, pour vivre ensemble quelques heures, des apparences de sentiments discrets, de penchants mesurés, de goûts délicats. Nous savons même mieux, depuis quelques études récentes, quel abîme séparait au xvii^e siècle les conventions mondaines de la réalité des âmes. Beaucoup de ces mondaines ont été assurément des dames ou des demoiselles fort dignes. Julie d'Angennes ou M^{lle} de Scudéry étaient dans leur vie privée ce qu'elles

étaient dans le monde et méritaient le respect qu'on leur témoignait. Mais tous leurs invités ne leur ressemblaient pas. Et les M^{me} de Villedieu, les M^{me} de La Suze ou même les M^{me} de La Sablière avaient pris goût, pendant fort longtemps, à toutes les réalités de la vie et du plaisir, même les plus aventureuses et les plus cyniques. Seulement toutes ces histoires ne regardaient qu'elles ou leur mari, ou leur confesseur, ou parfois le lieutenant de police ; elles ne comptaient plus dès que ces dames avaient ouvert les portes de leur salon. Une vie nouvelle commençait qui ne communiquait pas avec leur vie d'aventurière ou de dame galante. De même entre les objets choisis de la véritable littérature et les objets sans choix de la vie réelle il ne pouvait pas y avoir de contact. Pendant quelques années, à l'imitation de certains modèles italiens et par goût naturel, des satiriques et même des lyriques avaient pris plaisir à célébrer en strophes cyniques ou joviales les trivialités, les bassesses ou les joies communes de la vie. Saint-Amant avait écrit la *Rome ridicule*, la *Chambre du débauché*, exalté les délices du *Melon* ou du *Fromage*. Mais ces « burlesques » avaient été chassés hors du temple du goût avant même que Boileau ne les dénonçât. Dès 1660 presque tout le réalisme disparaît de la littérature française. Tout ce qui est l'imitation exacte de la vie commune, de la vie physique des corps, des milieux réels où vivent ces corps est rejeté dans des genres secondaires qui ne sont même pas des « genres », qui sont des divertissements et non pas de l'art. *Le Roman bourgeois* de Furetière n'est qu'une plaisanterie. Les romans de Courtilz de Sandras sont méprisés par les gens de lettres. Le réalisme de *Gil Blas* et celui du *Paysan parvenu* sont discrets, choisis, rachetés par la politesse du style et ne sont que des caprices de romanciers à une date où le roman est à peine encore un genre littéraire. Les contes « poissards » ne sont que des « débauches » d'esprit. Même jusqu'à la fin du XVIII^e siècle la littérature réaliste reste en France timide et rare. On n'écrit pas pour copier la vie de n'importe qui, pour le plaisir de n'importe

qui ; mais pour représenter la vie choisie d'une société choisie.

Ces bienséances et ces délicatesses mondaines ont évidemment contribué à la clarté de la littérature classique. Compliquée, contradictoire souvent, obscure ou même ténébreuse, la vie réelle d'une mondaine ne garde dans les salons que des apparences aisées et limpides : grâces, sourires, cordialités. De même la littérature mondaine choisissait la clarté en triant, dans l'extrême complexité des objets, un petit nombre d'objets simples et séduisants. Au lieu de s'égarer dans la « forêt des êtres », elle s'installait, avec défense d'en sortir, au milieu d'une clairière ensoleillée. Enfin elle enseignait encore la clarté par les occupations mêmes qu'elle imposait. Dans la vie mondaine, l'une des occupations essentielles (du moins au ^{xvii}^e et au ^{xviii}^e siècle) c'est la conversation. Converser, ce n'est pas causer. Ce n'est pas le monologue romantique que l'on poursuit, accoudé à la cheminée, pour qu'on vous admire d'autant plus, parfois, qu'on vous comprendra moins. C'est, au contraire, ne penser qu'aux autres, s'efforcer de les comprendre, d'être compris d'eux ; et faire si bien qu'en vous écoutant ou croyant vous écouter, ils soient parfaitement satisfaits d'eux-mêmes. Vingt essais, dialogues, chapitres des traités de civilité, depuis La Rochefoucauld jusqu'à l'abbé Delille en passant par M^{lle} de Scudéry, l'abbé Trublet, Sénac de Meilhan, etc... roulent sur cet art de la conversation faite de compréhension et de clarté. Si bien qu'une grande part de la littérature classique, quand elle ne semble plus un exercice oratoire, ressemble à une conversation. La conversation mondaine se continue, hors des salons, par la correspondance qui n'est, à l'époque classique, qu'un dialogue alterné, avec les mêmes règles d'oubli apparent de soi, d'aisance, de clarté : correspondances réelles qui charment les loisirs de la vie aux champs ou de l'exil dans les provinces, correspondances factices qui mettent en grâces épistolaires les curiosités de l'esprit et dont la vogue est immense dans la première moitié du ^{xvii}^e siècle pour se continuer jusqu'à la fin du ^{xviii}^e. Ainsi

la littérature classique n'est pas seulement l'étude d'un petit nombre d'objets ; elle est un entretien sur ces objets, c'est-à-dire qu'elle en choisit non pas les réplis obscurs propres à la méditation mais les apparences les plus claires, propres à un échange agréable et facile d'idées.

*
* *

Nul n'ignore que le plus important de ces objets choisis est l'analyse des âmes. La littérature classique, étrangère à toute curiosité réaliste, s'est attachée surtout à bien comprendre et à bien peindre les « ressorts des passions ». On a étudié fort judicieusement les origines de cette sorte de spécialisation. Elles sont évidemment fort complexes. On peut faire intervenir même la « race » et le « climat » et de lointaines habitudes d'esprit qu'on retrouvera jusque dans les romans courtois ou la poésie allégorique du *Roman de la rose*. Plus précisément on peut rappeler l'influence de Montaigne, encore insuffisamment étudiée, et qui a été immense jusqu'à la fin du xviii^e siècle ; l'influence de *l'Astrée*, essentielle pendant vingt ou trente ans. La vie mondaine surtout a orienté les esprits vers cette curiosité psychologique. Puisqu'on y voulait converser, et non pas seulement jouer, danser et boire, il fallait bien causer de quelque chose. Puisqu'on y voulait montrer son esprit, il fallait bien que ce quelque chose ne fût pas seulement un répertoire de nouvelles ou de banalités. On imagina donc, vers 1610 et surtout 1650, par des progrès et des adaptations que je n'ai pas à étudier, d'analyser le cœur de l'homme, d'en épier les mouvements secrets, d'en donner des explications judicieuses. On échangea des Maximes ou des Portraits. On dessina, avec la Carte du Tendre, la Carte de tous les voyages à travers toutes les passions.

A ces influences bien connues il faudrait en ajouter quelques autres. Celle de l'esprit religieux par exemple et de l'examen de conscience. Il suffit de relire les lettres de direction d'un Bossuet et surtout d'un Fénelon pour voir avec quelle patience ils habituent ceux qu'ils dirigent à

scruter tous les mouvements secrets de leur âme. Or, tout le monde, du moins parmi les « honnêtes gens », avait son directeur de conscience. De même tout le monde se piquait de civilité et de politesse. Civilité et politesse n'étaient pas seulement ce qu'elles sont aujourd'hui : un code de convenances qui vous permet de circuler sans heurts parmi les gens « bien élevés ». C'était encore un art de parvenir ; et c'est là ce qui explique la multiplication et le succès, à travers tout le xvii^e siècle, de ces traités de la civilité. Dans la société classique on n'arrive que par la naissance et par l'intrigue (l'argent ne jouera guère son rôle qu'à la fin du xvii^e siècle). L'intrigue a cessé, en partie, d'être faite, ainsi qu'au xvi^e siècle ou sous la Fronde, d'obscurs cheminements de ruses, d'associations d'appétits ; ou du moins le rôle du complot a diminué. Intriguer c'est obtenir la faveur de ceux qui dispensent les faveurs ; c'est leur plaire. Pour leur plaire il faut être capable de les comprendre, de les deviner, d'adapter son âme à leur âme. Et c'est pourquoi les traités de civilité et de politesse, qui sont des « moyens de parvenir » par la civilité et la politesse, sont en partie des traités de psychologie mondaine et pratique. Examens de conscience, civilité et politesse ont été d'ailleurs bien étudiés. Mais on n'a pas signalé une autre influence qui est importante parce qu'elle a donné le premier pli : celle de la rhétorique. Avant d'entrer dans le monde et d'intriguer les jeunes gens ont subi, pendant plusieurs années, les disciplines de la rhétorique. Ils s'y sont accoutumés non seulement à bien déterminer et à bien ordonner leurs idées, mais encore à analyser ou à faire semblant d'analyser des âmes. Deux des chapitres de presque toutes les Rhétoriques s'intitulent *Les Mœurs* et *Les Passions*. Ils prennent place dans la partie de l'*Invention* (parfois celui des *Passions* est rangé dans la partie de l'*Élocution*). Mœurs et Passions enseignent, en tout ou partie, de la psychologie. Les Mœurs sont l'art de donner aux auditeurs une idée favorable et de l'orateur qui parle et de celui dont il plaide la cause. Il faut donc non pas se bien connaître ou bien connaître son client puisqu'il ne s'agit pas d'être véridique, mais bien connaître ses audi-

teurs pour leur présenter l'image qui leur plaira. Les Passions sont l'art de persuader l'auditoire en faisant appel non pas à des arguments qui convainquent sa raison mais à des émotions qui entraînent son cœur. Il faut donc analyser le cœur des auditeurs, pénétrer le mécanisme des passions qui « entraînent » comme celui des « preuves » qui « démontrent ». Ainsi les rhétoriciens doivent constamment se poser des problèmes de psychologie. Quel est l'état d'âme de cette armée, de ces sénateurs, de cette populace, de ces conjurés ? A quelles passions, favorables à ma cause, puis-je faire appel, et quel est le mécanisme de ces passions ? Les harangues et discours scolaires les préparent ainsi à goûter Corneille, Racine, *la Princesse de Clèves* ou La Bruyère.

Quelles que soient d'ailleurs les influences qui ont donné sa forme à ce goût de la psychologie il suffit, pour mon sujet, de connaître cette forme exactement. Or c'est, invinciblement, une forme claire. Là encore la vie mondaine, l'examen de conscience, la rhétorique après avoir choisi, parmi tous les objets de la littérature, la littérature psychologique, font le choix d'une psychologie claire. Non pas d'une psychologie conventionnelle et superficielle ; on se rend compte que les mouvements de l'âme humaine ne sont pas toujours clairs ; on sait que les ressorts du cœur sont souvent délicats et subtils ; on est même fort heureux qu'il en soit ainsi ; car c'est l'obscurité et la difficulté de la recherche qui en font le prix. Mais on est convaincu, en même temps, qu'on peut toujours mettre de la lumière dans l'obscurité, de l'ordre dans la confusion, de la raison explicative dans la passion aveugle. Toute la psychologie classique est un effort pour résoudre les raisons du cœur en raisons de la raison.

Sans doute on s'applique, de temps à autre, à ne pas confondre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse. On reconnaît qu'il y a des « délicatesses » de l'âme qu'il est beaucoup plus facile de sentir que d'expliquer et même qu'on les dénature en les expliquant. Les Rhétoriques elles-mêmes reconnaissent qu'il y a un « secret d'aller au cœur » et que ce secret, comme celui du Sublime, se devine plus qu'il ne

s'enseigne. « Notre cœur, dit la Rhétorique de Gibert, est un océan orageux dont les plus habiles eonnaisseurs ne savent non plus toutes les agitations à point nommé que les pilotes les plus expérimentés ne connaissent le nombre des vents qui agitent les eaux de la mer. Longin même a pensé comme nous. » Mais cet aveu une fois fait, on l'oublie presque toujours pour tenter de réduire le cœur à des analyses méthodiques et à des explications claires. « Les Rhétoriciens, dit Gibert, comptent jusqu'à dix-sept ou dix-huit passions. » Ils cataloguent aussi bien les moyens de les exciter et de les apaiser. Avec moins de pédantisme les gens du monde font de pareils dénombrements et de pareilles explications. S'ils écrivent des Maximes c'est, bien plutôt que des images de l'âme, des explications de l'âme par principes. S'ils font des portraits d'eux-mêmes et des autres ee n'est pas pour donner d'eux-mêmes une impression vivante et pittoresque. C'est pour nous offrir une explication méthodique d'eux-mêmes ou des autres. On les eomprend parfaitement. On ne les voit plus. Et l'on ne sait même plus, à force de discerner clairement les éléments de leur être si l'être, dans son ensemble, nous plaît ou nous déplaît.

Ainsi toute la psychologie elassique repose sur une transposition ou même, si l'on veut, sur une substitution. Nous verrons que toute une part de notre psychologie contemporaine s'explique par une sorte de résignation à l'obscurité. Poètes, romanciers et dramaturges, s'accordent à croire qu'il est impossible de transposer la vie sourde et tourbillonnante des passions et des émotions dans le langage clair et les explications linéaires de la raison. On n'analyse pas, on ne « peint » même pas émotions et passions ; on les suggère. La psychologie classique au eontraire ne s'est mise à la piste des obscurités des âmes, des mystères du cœur que pour leur substituer une image ou plutôt une dissection d'elles qui fût parfaitement intelligible et raisonnée. Je n'ai pas à passer en revue toute cette littérature classique pour accumuler les exemples de cette substitution. Rappelons, si l'on veut, que rien ne devrait être plus obscur, plus inconscient, que les débuts des amours entre

une jeune lingère et un gentilhomme qui se sont rencontrés par hasard à l'église. Entraînement auquel on se laisse aller sans comprendre. Mais la Marianne du roman de Marivaux prend pour ainsi dire plus de plaisir à comprendre son entraînement qu'à l'éprouver. Elle semble s'intéresser davantage au mécanisme de sa passion qu'à sa passion elle-même. Il est tout à fait certain qu'une jeune personne capable d'analyser avec une si exacte précision les plus subtiles nuances de ses sentiments aurait été fort incapable de sentiment. Même, dans l'avenir, une Marianne mariée, vieillie, assagée n'aurait gardé de cette aventure de cœur que le souvenir d'une sorte de griserie, de glissement délicieux sur une pente obscure. Mais à la Marianne vraie Marivaux substitue la Marianne lucide. Il transforme sa vie d'impressions en vie d'analyse et d'explications. Avec moins de subtilité raisonneuse et moins d'application méthodique la plupart des héros et des héroïnes classiques ressemblent à Marianne.

CHAPITRE IV

LA RÉACTION

Il y eut ainsi dans la littérature classique, surtout entre 1680 et 1750, une sorte de ferveur rationaliste et, si l'on peut dire, une sorte de mysticisme de la clarté logique. C'est le règne de ce que l'on appelle soit esprit philosophique, soit esprit « géométrique ». Les gens de lettres à la mode, Fontenelle, Lamotte-Houdart, Voltaire même ou Montesquieu sont tous « géomètres ». Cette géométrie, parfaitement d'accord avec les analyses et réglementations de la rhétorique scolaire, tend à tout régenter. Terrasson déplore que « le goût de la géométrie eût manqué à la plupart des admirateurs de l'antiquité ». Fontenelle affirme qu'« un ouvrage de morale, de politique, de critique, peut-être même d'éloquence, en sera plus beau, toutes choses égales d'ailleurs, s'il est fait de main de géomètre ». A la morale, à la politique, à la critique et à l'éloquence on ajoute même, tout de suite, la poésie. Fontenelle constate que les poètes sont « plus philosophes que poètes » et il conclut qu'« il n'y a là ni de quoi s'étonner ni de quoi s'affliger ». Lamotte, Trublet, Terrasson, Ducerceau s'en réjouissent même, et avec eux la plupart des beaux-esprits et des régents. Car la poésie poétique échappait aux disciplines scolaires et aux logiques des philosophes. La poésie géométrie, au contraire peut s'enseigner et se réglementer comme la rhétorique et même les mathématiques. Et c'est un grand avantage pour ceux qui font métier d'enseigner et de réglementer. Le P. Ducerceau écrira donc des *Ré-*

flexions sur la poésie française où l'on fait voir en quoi consiste la beauté des vers et où l'on donne des règles sûres pour réussir à les bien faire... (1742)¹.

Seulement cette poésie était en contradiction avec l'idée que l'on s'était toujours faite de la poésie. S'il suffit, pour être un excellent poète, d'être un excellent élève du P. Ducerceau et d'appliquer ses règles sûres, que devient la tradition de l'inspiration quasi divine, de cet « astre » mystérieux qui devait présider à la naissance des poètes ? La poésie n'était plus qu'un exercice oratoire plus difficile ; c'est-à-dire qu'il n'y avait plus de poésie. Il fallait donc choisir, pour rester fidèle à l'esprit de la philosophie, entre la géométrie ou la raison et l'inspiration capricieuse ou déraisonnable. On commença par renier délibérément le caprice et la poésie. Dans une longue querelle, qui se poursuit pendant une trentaine d'années, au début du XVIII^e siècle, Lamotte avec une rigueur brutale, Marivaux, Trublet, le P. Buffier et d'autres avec quelques ménagements, conclurent que la poésie n'est qu'une duperie, l'invention naïve et gauche des temps où l'on n'était pas philosophe, où l'on préférait des prestiges obscurs aux « lumières » et au « bon sens ». « Les vers, dit Voltaire, ne sont plus guère à la mode à Paris. Tout le monde commence à faire le géomètre et le physicien². » Écrire des vers, n'est-ce pas vouloir danser « avec les fers aux pieds ». « Les excellents vers, écrit l'abbé Trublet un peu plus tard, touchent, charment, enlèvent : il n'appartient qu'à la prose de satisfaire³ » ; et l'abbé Trublet préfère, hautement comme la plupart de ses contemporains, les satisfactions de la raison aux charmes et ravissements d'un je ne sais quoi qui n'est sans doute qu'une illusion. La conclusion du P. Buffier est que la poésie ne peut guère être un exercice convenable que dans l'enfance des peuples et réservé aux enfants lorsque les peuples ont appris la philoso-

1. Voir H. Brémond, *Prière et poésie* (Bibliographie, p. 11).

2. Lettre à Cideville, 16 avril 1735.

3. Voir H. Brémond, *op. cit.*, et J. Jacquart, *L'abbé Trublet*, Paris, Picard, 1926.

phie : « On fait apprendre à danser aux jeunes gens pour leur former le corps par la souplesse que lui donnent les divers mouvements de la danse, mais le temps de la jeunesse étant passé ce n'est plus qu'un badinage ¹ » ; la poésie n'est pas autre chose que cet exercice d'assouplissement.

Toutefois la danse a son charme ; et il serait cruel de la réserver aux enfants. Si peu raisonnable que soit la poésie il était dur d'y renoncer. Les philosophes ont donc trouvé tout de suite des adversaires. Dans cette assez longue querelle d'un quart de siècle il s'est rencontré des critiques (plutôt même que des poètes) pour résister à la tyrannie de la philosophie-géométrie. Ils ont, timidement d'abord, puis avec plus d'audace, affirmé que le mérite de la poésie était justement d'échapper aux raisonnements de la raison et que son charme ne s'expliquait que parce qu'il était inexplicable. A vrai dire on ne s'était jamais tout à fait résigné à tout comprendre et à tout résoudre en raisons claires. Les philosophes eux-mêmes et les géomètres avouaient à l'occasion que les délices de la vie sont faites très souvent d'un « prestige mystérieux », délices de l'amour, délices de l'amitié, et même délices de nos goûts que nous suivons d'autant plus sûrement que nous les comprenons moins. Cent traités de morale, de civilité, dissertations critiques, essais, romans s'appliquent à discuter de ce prestige, soit pour démontrer qu'on peut tout de même l'analyser et que la raison a le dernier mot, soit pour affirmer, le plus souvent, qu'il vaut mieux y renoncer. Marivaux, qui est pourtant l'ami des philosophes et fort épris lui-même de leur philosophie, n'ignore pas que l'agrément de l'amour et même de ce qu'il écrit est dû à un « je ne sais quoi », et il en fait longuement l'apologie. Les mondains ne se soucient pas seulement de raisonner juste et de comprendre exactement ; ils veulent plaire ; et ils savent bien qu'on plaît souvent d'autant moins qu'on est plus géomètre et plus philosophe.

De leur côté tous les théoriciens ne s'accordent pas

1. Voir Brémond, *op. cit.*

sur la théorie du « beau raisonnable ». Ils s'aperçoivent aisément que cette théorie ne peut être universelle qu'à la condition de nier un certain nombre de beautés, toutes celles de la poésie et même de la fantaisie. Lamotte et Fontenelle tiennent pour la négation. Mais quelques autres ne s'y résignent pas. Déjà les théories de l'abbé Dubos, dès 1719, substituent à la doctrine du beau raisonnable celle d'un « beau desentiment » tout à fait inexplicable qu'on subit sans pouvoir l'analyser. Peu à peu les géomètres perdent du terrain. Les philosophes restent philosophes ; ils ne renoncent pas à guider la pensée par les lumières de la raison ; mais ils renoncent à tout expliquer par le raisonnement strictement logique ou géométrique. Les discours de l'Alembert, *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie dans les matières de goût* (1757) et *Réflexions sur la poésie* (1760) marquent le tournant décisif de la bataille¹. D'année en année la critique des idées claires, des définitions et des règles perd du terrain. Elle n'est jamais vaincue. Elle reste même, malgré quelques replis stratégiques, maîtresse des positions essentielles sur le champ de bataille. L'abbé Batteux, Marmontel, Palissot, puis La Harpe, l'abbé de Laporte, Sabatier de Castres, etc... font des concessions. Ils reconnaissent le mystère de l'inspiration, le « beau de génie » ; ils parlent des règles avec une apparente modestie. Mais c'est encore une modestie orgueilleuse. Malgré leur feinte prudence ils régissent avec assurance ; ils sont sans cesse persuadés d'avoir raison par des raisons claires et des préceptes de « bon sens ». Diderot lui-même est presque toujours en état de contradiction. Il se résigne malaisément à ne pas discipliner la « fureur poétique ». Pourtant, peu à peu, les adversaires deviennent plus nombreux et plus audacieux. Diderot oppose à une littérature fondée sur les règles, conduite par une réflexion méthodique, une littérature jaillie du plus profond des instincts, poussée par des forces ardentes, aveugles ou du moins si ardentes qu'elles

1. On peut rappeler aussi le Discours de Chabanon *Sur le sort de la poésie en ce siècle philosophe*, 1764.

ne prennent pas le temps de voir clair. Il a des disciples ou plutôt, puisque la meilleure part de ses œuvres critiques étaient inédites ou inconnues, des alliés. Vingt champions se dressent, de 1760 à la Révolution, pour dénoncer la tyrannie funeste des règles, les droits de la libre inspiration, du génie sans frein. « Un génie éclairé de lumières profondes juge l'usage avant que de s'y soumettre... Règles, préceptes, coutumes, rien ne l'arrête ; rien ne ralentit la rapidité de sa course qui, du premier essor, tend au sublime. » Ce n'est ni Diderot, ni Rousseau qui parlent ainsi, mais un compilateur, un pédant, qui eut une durable renommée scolaire, Séran de La Tour dans son *Art de sentir et de juger en matière de goût*, dès 1762. Ceux qui méprisent les pédants et se moquent de l'École parlent encore avec plus d'insolence. Pour L. S. Mercier ou Dorat-Cubières les règles sont de « misérables préjugés » et de « funestes conventions ». « Heureux le peuple neuf qui modifie à son gré ses idées, ses sentiments et ses plaisirs ! Aimable et libre élève de la nature, il se livre à l'effet et ne raisonne pas sur la cause. Son cœur n'attend pas l'examen pour bondir de joie, la règle pour pleurer d'attendrissement, le goût pour admirer ¹. »

C'est que l'examen, la règle et la raison ont cessé déjà, depuis longtemps, d'être la seule discipline et le seul guide de la vie. Pendant longtemps c'est la religion seule qui a dicté les règles de vie et prescrit à chacun ce qu'il devait faire comme ce qu'il devait croire. Ses préceptes étaient clairs ou obscurs, raisonnables ou mystérieux, peu importait. Parmi les fidèles, les uns inclinaient plutôt vers une sorte de religion capable d'expliquer ce qu'elle ordonnait, les autres vers des abandons mystiques donnant aux fidèles l'âme du « petit enfant ». Mais les principes profonds restaient les mêmes : confiance et obéissance. Puis les premiers philosophes cessèrent de se résigner à cette aveugle docilité. Ils voulurent créer une morale indépendante, laïque ; organiser une discipline de

1. Voir. D. Mornet, *Le Romantisme...* et *La pensée française...* (Bibliographie, p. 11).

vie qui fût, non pas en contradiction avec la religion, mais libre de choisir sa religion ou de se passer de religion. Cette morale laïque fut d'abord toute raisonnable. Elle s'efforça de ne rien conseiller ou prescrire qui ne fût justifié par des principes clairs. Elle voulut mettre dans la vie pratique le même ordre et la même méthode que la rhétorique dans l'Invention, la Disposition et l'Expression des idées oratoires. Elle soumit à son analyse pour en dissiper les obscurités (et souvent pour les dissiper eux-mêmes et les anéantir) les traditions et les instincts, le mariage, l'amour, la pudeur. Elle aboutit aux systèmes moraux d'un Helvétius ou d'un Holbach qui ne prescrivent rien ou croient ne rien prescrire sans en donner les raisons, les raisons de la raison déduites de principes qu'ils estiment « simples » et « évidents ».

Mais cette morale évidente et raisonnable fut tout de suite combattue. Ces évidences avaient peut-être le mérite d'être raisonnables; elles avaient l'inconvénient de ne satisfaire tout au plus que la raison. Or la raison, on le déclara tout de suite, peut être un principe de réflexion; elle n'est pas un principe d'action. Elle peut établir qu'une chose est vraie et qu'une autre chose est fausse et non pas que celle-là est bonne et que celle-ci est mauvaise. Elle peut analyser les mérites et les droits d'Hermione sans obliger Pyrrhus à l'aimer. Même, plus on devient philosophe, plus on doit devenir indifférent à la morale. La pensée humaine n'est plus qu'une combinaison d'idées, la vie une combinaison de forces que le philosophe dissocie ou dont il regarde le jeu sans se soucier de morale, de vertus ou de vices. Un Fontenelle, on le dit, n'est plus qu'un spectateur curieux et égoïste; il n'est plus ni amant, ni ami, ni parent. Il est raison pure, c'est-à-dire indifférence pure. Les forces capables de conduire la vie ne sont pas des forces de raison, mais des forces de sentiment et de passion.

Dès la première moitié du XVIII^e siècle la passion irréflechie mais active, obscure mais vivante a été opposée à la raison claire. Je n'ai pas à refaire l'histoire de ce mouvement d'opinion d'abord lent et timide, puis emporté et

bruyant. On le pressent au xvii^e siècle même, dans ces écoles mystiques si vivaces qui mettent dans la religion les abandons et les extases du cœur à côté ou même à la place des pratiques rituelles et des démonstrations raisonnées. On le devine dans les goûts et les doctrines de Fénelon. Puis il se précise dans la morale de Vauvenargues, dans les romans de l'abbé Prévost. Vauvenargues cherche des principes d'action, des raisons de vivre dans les passions généreuses dont la force importe tout autant que la rectitude. Les héros de l'abbé Prévost sont presque toujours les esclaves de leurs passions. Ils raisonnent, ils sont philosophes, ils sont clairvoyants. Ils savent qu'une conduite est droite ou coupable, prudente ou aventureuse. Mais leur philosophie et leur raisonnement sont presque toujours sans force sur leur conduite. Ils ne peuvent être heureux ou malheureux, bons ou méchants qu'en suivant la pente où les entraînent des instincts qu'ils sont incapables parfois d'analyser et de comprendre. Puis Jean-Jacques Rousseau donne à cette doctrine de la passion bienfaisante un prestige éclatant. Timide d'abord, toute mêlée de ratiocinations et même des procédés de la rhétorique dans les deux premiers *Discours*, elle prend dans *la Nouvelle Héloïse* toute sa force de persuasion, toute sa force de démonstration dans *l'Émile*. Bientôt les « âmes sentimentales » se multiplient, s'étalent, se proclament. Ceux qui tenaient, cinquante ans plus tôt, à « n'être pas dupes » se complaisent maintenant dans les « égarements », les « délires », les « frénésies¹ ». Même dans les salons où il avait été de bon ton de « ne se piquer de rien », c'est-à-dire de réduire toutes choses à des raisonnements glacés et des analyses sceptiques, ce sont maintenant le « cœur et la flamme » qui règnent. « Le caractère de la conversatio dans la société distinguée d'alors, dit la vicomtesse de Noailles, était la *chaleur*... Ceux qui se sentaient médiocres par l'esprit comptaient sur leur *âme* pour faire effet... toutes les relations de la vie revêtaient une teinte romanesque

1. Voir Mornet, *La pensée française...* (Bibliographie, p. 11).

qui, trop souvent, égarait les imaginations exaltées¹. » Même chez ceux qui vivent bien loin des salons et qui ne songent pas du tout ni à admirer ni à combattre les philosophes, la contagion sentimentale vient exalter et brouiller sinon les cœurs du moins l'expression que les cœurs veulent donner d'eux-mêmes. Il y aurait à étudier ces lointaines répercussions de la « philosophie du sentiment » jusque dans les plus lointaines provinces, dans les âmes de braves bourgeois qui ne songent pas à la postérité. Un siècle plus tôt, quand on souffre d'un deuil cruel et qu'on écrit, on se plaint avec réserve et dignité. A la fin du XVIII^e siècle, Nicolas Barbereau, de Châteaudun, et sa femme échangent des lettres qui ne sont que pour eux et qui n'ont été conservées et publiées que par hasard. Ce sont des lettres en « style sensible ». Quand M^{me} Barbereau meurt, en 1789 (elle a cinquante-quatre ans), Nicolas se lamente dans le style de *la Nouvelle Héloïse* ou des *Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud : « Je suis environné des ombres de la mort, Madame ; le coup affreux que je craignais le plus est enfin porté. Elle n'est plus... cette tendre amie, cette chère Henriette... l'âme de ma vie... non, elle n'est plus... et ... moi, moi je ne suis plus qu'une ombre plaintive... Nos âmes n'en faisaient qu'une... Je ne suis plus qu'une ombre errante sur les tombeaux... Je lui parle... et elle ne répond pas... Je lui tends les bras... ah ! je n'embrasse qu'une ombre vaine². »

On voit aisément les conséquences de cette révolution qui mit ou essaya de mettre la philosophie du sentiment à la place de la philosophie de la raison et la passion à la place de la géométrie. Comme le dit la vicomtesse de Noailles, elle « égarait les imaginations » ; et, comme gémit Nicolas Barbereau, les esprits clairvoyants et maîtres d'eux-mêmes n'étaient plus que des « ombres errantes ». L'égarement, la confusion, l'impétuosité aveugle étaient

1. Vicomtesse de Noailles, *Vie de la princesse de Poix, née Beauveau* (Publiée par la duchesse de Mouhy). Paris, Lahure, 1855.

2. Merlet, Notice sur L. M. Barbereau. Ses lettres (*Procès-verbaux de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, 1886).

même une des conditions nécessaires de la « nouvelle philosophie ». Car l'esprit classique ne méconnaissait pas l'existence des passions violentes et des frénésies. Mais pour les peindre il voulait, comme je l'ai dit, les comprendre, en donner une image ordonnée et claire. Sous la confusion apparente il prétendait toujours retrouver la logique cachée. La philosophie nouvelle affirme au contraire que cette explication est une déformation, cette logique un illogisme. Le caractère essentiel de la passion est d'échapper à toute raison. On ne peut pas, on ne doit pas l'analyser; on ne peut que l'exprimer dans son désordre, son obscurité, ses nuances fugitives et mêlées. Encore une fois, on ne peut pas en rendre compte; on ne peut que la suggérer.

Dès lors, il y aura nécessairement correspondance entre les sentiments qu'il faut peindre et l'expression qui les peindra. Frénésies et délires suivront la marche impétueuse et désordonnée des délires et des frénésies; troubles et ivresses s'exprimeront comme il convient aux esprits qui ont perdu la maîtrise et même la notion d'eux-mêmes. A la place d'un principe de clarté logique qui assemble dans un ordre déterminé des idées clairement déterminées, les « âmes sensibles » voudront peindre en tableaux troublants des âmes troublées. C'était renverser toute l'armature de la littérature classique. C'était donner à l'esprit français une secousse redoutable qui l'ébranlait jusqu'en ses profondeurs.

Nous verrons que l'armature résista et que, le plus souvent, il n'y eut de changé que les décors et l'ameublement du logis. Mais ce n'était pas un ébranlement passager. Si l'enseignement, si presque tout le théâtre, si la poésie lyrique, si la philosophie résistèrent, ils durent cependant faire quelques concessions. Nous en préciserons quelques-unes dans notre seconde partie. Surtout certains genres littéraires, plus libres, moins asservis à la tradition des règles et au dogmatisme scolaire et académique, accueillirent ces états d'âme que ni la tragédie, ni l'ode, ni l'épique, ni même le poème descriptif n'étaient capables d'exprimer. Le roman, les nouvelles, les « méditations » (qu'on les in-

titulât « tableaux », « soirées », « nuits » ou « songes ») reflétèrent ce « vague des passions » ou ces « sentiments confus » qui sont déjà pleinement romantiques parce qu'ils sont très différents du « je ne sais quoi » de l'esprit classique. Le *je ne sais quoi* est la forme délicate, subtile, inexplicable d'un sentiment clair dans son principe : amour, sympathie, attrait ou répugnance du goût ; il implique un choix fort net et généralement stable. Au contraire la passion vague, la méditation confuse de Rousseau, de Louis Sébastien Mercier, de Masson de Pezay, de Béranger même ou de Ramond est une aspiration dont on ne sait si elle est heureuse ou triste, bienfaisante ou dangereuse. Ses raisons sont insaisissables, ses conséquences imprévisibles. Elle n'est pas un progrès, un acheminement vers une conclusion comme la pensée ou le sentiment classique même entraînés par le *Je ne sais quoi*, mais une sorte de tournoiement. Souvent elle est le mélange confus d'impressions fugitives qui naissent, meurent, renaissent, s'associent ou se disjoignent, de réflexions qui ne s'ébauchent que pour se perdre dans d'autres ébauches. C'est dans ces rêveries du promeneur solitaire, dans ces méditations vagabondes qu'on a pu trouver, dès le XVIII^e siècle, des préformations certaines et déjà émouvantes du romantisme ; Rousseau, Sébastien Mercier, Ramond ne se contentent pas de dissenter sur des principes et des règles, mais opposent vraiment aux pensées « déterminées » de l'esprit classique les « pensée indéterminées » qui seront l'une des grandes découvertes lyriques du romantisme : « Profondeurs, ténèbres majestueuses, chante Mercier, j'aime à vous contempler. A côté de mon séjour, sur la pente du Jura, est un torrent qui coule avec une affreuse impétuosité... et la réflexion court se perdre avec les heures dans l'abîme des choses éternelles. — Le soir, quand le lac paisible répète le front de la lune, sa lumière argentée et le brillant des étoiles ; quand les nuages légers qui l'environnent passent en mobiles images dans le miroir des eaux, sous les pieds du contemplateur, qu'il entend dans le lointain le cri prolongé de quelque oiseau nocturne... où éprouvera-t-il mieux le sentiment voluptueux d'une rêverie indé-

terminée... ¹? » Ramond a rêvé comme lui, mais dans un style vigoureux et sobre, et non plus prolixe et fleuri : « Rien de ce qui existe au delà ne parvient aux regards, excepté un ciel d'un bleu-noir qui, descendant bien au-dessous de l'horizon, termine de tous cotés le tableau et semble être une mer immense qui environne cet amas de montagnes... Tout concourt à rendre les méditations plus profondes, à leur donner cette teinte sombre, ce caractère sublime qu'elles acquièrent, quand l'âme, prenant cet essor qui la rend contemporaine de tous les siècles, et coexistante avec tous les êtres, plane sur l'abîme du temps ². »

*
* *

Ainsi aux idées nettes de la pensée classique venaient semé les formes fuyantes de la rêverie, des aspirations confuses et troubles. Mais bien d'autres idées avaient afflué au cours du siècle. Les barrières étroites entre lesquelles cette pensée classique s'était enfermée pour mieux connaître son domaine avaient craqué de toutes parts. Toutes sortes de curiosités étaient venues solliciter les esprits.

C'était d'abord la curiosité des sciences expérimentales. En apparence les recherches scientifiques sont une école de clarté. Rien n'est plus clair qu'un fait; et s'il n'est pas plus clair qu'une idée mathématique, il a l'avantage d'imposer sa clarté d'un seul coup, sans effort de pensée. Il est clair que l'eau monte dans la pompe, que le mercure reste suspendu dans le tube du baromètre. Mais ce n'est là qu'une clarté trompeuse ou qui se perd dans l'obscurité dès qu'on fait effort pour l'interpréter. Car les faits sont innombrables, juxtaposés, dès qu'on y réfléchit, dans un désordre en apparence sans loi, sans principe. Dès que la pensée s'essaie à les comprendre ils sont comme les sables de la mer, dont chaque grain est net et poli, dont l'ensemble n'est qu'un amas. C'est pourquoi la pensée humaine a si longtemps traité

1. Voir une partie de *Mon Bonnet de Nuit* de Mercier (1784).

2. Notes de Ramond à sa traduction des *Lettres sur la Suisse* de W. Coxe (1782).

les faits de la réalité matérielle comme s'ils n'étaient pas. Toute la pensée du moyen âge se développe en dehors d'eux et n'y voit que de vaines apparences, des fantômes qu'elle dédaigne pour chercher et organiser des idées. A la Renaissance, des tentatives de sciences expérimentales s'ébauchent. Le xvii^e siècle, en France, les précise et les premiers succès commencent à conquérir l'opinion. On découvre la pesanteur de l'air ; on invente la presse hydraulique. Pendant longtemps, cependant, les curiosités scientifiques restent enfermées dans des cercles fort étroits, entre lesquels il arrive que les communications soient rares et imparfaites. Pascal ignore les découvertes de Galilée. Si vives qu'aient été ses querelles au sujet de la découverte de la pesanteur de l'air, elles ne passionnent qu'un tout petit nombre de « curieux ». Les « honnêtes gens » ne soupçonnent pas encore l'intérêt des sciences vraiment expérimentales. Les « femmes savantes », la mode s'attachent bien plutôt à des systèmes qui font beaucoup plus de place aux idées qu'aux faits : tourbillons, animaux-machines, esprits animaux. La science n'est encore qu'une philosophie. C'est au xviii^e siècle seulement que le goût des recherches expérimentales a pénétré l'opinion publique.

J'ai fait par ailleurs¹ et on a fait² l'histoire de cette diffusion des sciences de la nature. Je rappelle qu'elle a été rapide, profonde et qu'elle a imposé à la pensée française non plus des systèmes tout remplis d'idées abstraites, mais les méthodes exactes qui sont encore celles de nos sciences contemporaines. Des savants opposent aux « systémateurs » du passé les vrais savants qui se contentent d'observer avec patience et précision et d'expérimenter avec rigueur. Tout de suite les systémateurs sont discrédités. L'opinion publique s'engoue non plus de raisonnements sur l'âme des bêtes, mais du vaste recueil d'observations où Réaumur a étudié dans le détail le plus minutieux la vie de certains insectes, noté leurs démar-

1. *Les sciences de la nature en France au xviii^e siècle*. Paris, Colin, 1912.

2. P. Brunet, *Les physiciens hollandais et la méthode expérimentale en France au xviii^e siècle*. Paris, Blanchard, 1926.

ches, leur conduite sans s'occuper de ratiociner sur le mécanisme ou la force immatérielle qui les pousse. Peu important les systèmes sur le principe de la vie et celui de la génération ! Il y en a ; il y en aura toujours, ne fût-ce que celui des molécules organiques cher à Buffon. Mais le système de Buffon a été accueilli avec une indifférence polie et sceptique ; tandis qu'on a lu avec avidité les observations et les expériences où Trembley étudie la reproduction des polypes d'eau douce par bourgeonnement ou sectionnement. De même, la physique n'est plus un recueil de dissertations sur la matière, sur le plein et sur le vide ; ce sont les balances, leviers, machines pneumatiques, pompes, presses hydrauliques, aimants, etc... de la « physique expérimentale » de l'abbé Nollet. Dès 1750 ce n'est pas seulement l'opinion des gens éclairés, c'est la mode qui est conquise. Il ne s'agit plus seulement de connaître et de comprendre l'homme ; il faut découvrir et expliquer le monde matériel.

Mais cette découverte jetait tout de suite la pensée dans une immense confusion. La réalité de ce monde avait pu paraître simple tant qu'on s'était contenté de lui superposer quelques formules logiques, comme une fenêtre encadre un paysage. Dès qu'on l'étudiait avec Réaumur, Trembley, Nollet, Swammerdam, Needham, Spallanzani ou même Buffon, on s'enfonçait dans un prodigieux dédale. Sans doute on aboutissait constamment à des certitudes, à des clartés si nettes, si satisfaisantes pour l'esprit que les certitudes logiques des systèmes ne semblaient plus que des jeux illusoires. Il est possible que les animaux ne soient que des machines, mais il est beaucoup plus certain que le fourmi-lion se creuse un entonnoir de sable fin où l'insecte dont il fait sa proie sera pris au piège. Il est possible que « l'humide radical » joue son rôle dans la génération ; mais il est encore plus sûr que le polype coupé en quatre à coups de ciseaux forme quatre jeunes polypes. Seulement ces clartés n'étaient que fragmentaires, ces certitudes n'étaient qu'une poussière de certitudes. Entre elles il était impossible ou fort difficile d'apercevoir un

lien. Or l'esprit classique avait justement trié sévèrement les idées pour qu'il fût aisé de les lier dans une ordonnance logique. Il les avait voulues peu nombreuses et toutes proches les unes des autres pour qu'il pût construire des ensembles et les contempler d'un seul coup d'œil. Il n'y avait rien de semblable dans la physique et l'histoire naturelle par observations et par expériences. Bien mieux ces curiosités si complexes, si déconcertantes tendaient constamment à faire irruption dans le domaine de la pensée classique, à y apporter leur désordre et leurs obscurités. Ame d'un côté, matière de l'autre ; raison humaine, mécanismes passifs dans tout ce qui n'est pas cette raison, voilà qui est simple, qui plaisait à Descartes et aux Cartésiens. Mais Réaumur révélait chez de misérables insectes des instincts si savants et si divers que la théorie des animaux machines devenait bien incertaine. Chez l'homme, d'un côté un corps, mû par les esprits animaux et d'un autre côté une âme, accordés l'un avec l'autre par une harmonie métaphysique, voilà qui coupe court à toute confusion. Mais les recherches des médecins, des physiologistes, l'opération de l'aveugle-né de Cheselden, vingt autres expériences que recueillait Diderot, révélaient entre le corps et l'âme des relations si subtiles, si complexes, si changeantes que la simplicité cartésienne ne semblait plus qu'un jeu de l'esprit. Dieu créa le monde en six jours, les eaux, puis la terre et ses plantes, puis les animaux des eaux, puis ceux de la terre ; voilà une histoire du monde fort simple et, par conséquent, si l'on veut, fort satisfaisante. Mais la terre est toute pleine, souvent, des empreintes d'innombrables animaux qui n'ont pu vivre que dans les eaux ; l'ordre et la durée de la formation du monde sont donc infiniment plus complexes qu'on ne croyait. Et ainsi de suite. En étudiant les faits de la réalité matérielle les sciences de la nature révélaient leur prodigieuse diversité. Elles obligeaient la pensée à renoncer, au moins provisoirement, au choix et à l'ordonnance, à se résigner à la complexité et au désordre.

La résignation a d'ailleurs été lente, hésitante, et impar-

faite. Sans doute beaucoup de savants ne furent que savants ; ils exposèrent les résultats de leurs observations et de leurs expériences sans autre souci que d'être exacts et d'être bien compris, en se résignant à être incomplets, à manquer aux règles de l'équilibre logique et des proportions oratoires. Réaumur, qui d'ailleurs était Gênois, Trembley qui l'était aussi, le chimiste Rouelle, le physicien Nollet, Diderot lui-même donnèrent leur science pour ce qu'elle était : des fragments et des ébauches. Même ils ne se contentèrent pas de payer d'exemple. Ils firent la théorie de leur hostilité aux compositions trop ordonnées. Dans une assez longue querelle ils opposèrent leur humilité et leur ignorance clairvoyantes à la présomption vaine et trompeuse des « systémateurs ». Les savants leur donnèrent raison, comme la plupart des philosophes ; mais l'opinion publique resta hésitante. Elle garda bien souvent ses faveurs à ceux qui la menaient par les chemins auxquels elle était accoutumée, dans les parterres à la française qu'elle aimait. Il lui fallait des promenades aimables et fleuries, égayées de propos gracieux. Il y eut donc, et nous y reviendrons, au lieu de la science austère et nue, la science galante et enrubannée de Fontenelle ou de l'abbé Pluche. Il lui fallait aussi des parcs bien ordonnés où les arbres, les miroirs d'eau, les boulingrins, les plates-bandes s'équilibrent, où l'esprit goûte une impression de logique harmonieuse et d'achèvement. Ce fut d'abord, pour beaucoup, la Providence qui fit la logique et l'harmonie. *Le Spectacle de la nature* de l'abbé Pluche (1732), qui fit une si rapide et si retentissante fortune, est une démonstration des bontés et des sagesse de la Providence. Dieu a mis dans la création un ordre favorable à l'homme ; et la science est la recherche de cet ordre et de ces faveurs. Elle est donc aisément d'accord avec les traditions de la pensée et même de la pensée scolaire. Et Pluche, approuvé par Rollin, fut avec Buffon, l'auteur qui adapta la science aux exigences de l'enseignement.

Le rôle de Buffon fut pourtant beaucoup plus important. Et il éclaire merveilleusement cette rencontre de la

pensée traditionnelle et de la complexité des recherches scientifiques. La réputation de Buffon fut immense au XVIII^e siècle. Elle surpassa sans doute celle de Voltaire et de J.-J. Rousseau, parce que Voltaire et Rousseau eurent des adversaires nombreux et qu'ils révoltèrent ou inquiétèrent des âmes pieuses. Buffon eut contre lui quelques savants dont les attaques restèrent sans écho. Mais il eut pour lui, presque tout de suite, les régents de collège. Les descriptions de l'*Histoire naturelle* devinrent, avec le *Télémaque*, le modèle de la prose française. Le succès s'explique. L'œuvre de Buffon est une tentative grandiose pour adapter les formes anciennes de la pensée française aux formes nouvelles de la pensée scientifique.

On a dit bien souvent que l'un des mérites de Buffon avait été de faire entrer les sciences dans la littérature. Il serait plus exact de dire qu'il a voulu mettre dans les sciences l'esprit de la littérature telle que la pensée classique l'avait conçue. L'adaptation était difficile, sinon impossible. Mais Buffon l'a poursuivie avec ténacité. Toute son œuvre trahit cet effort ; sous l'apparente clarté de l'architecture oratoire et sous l'harmonie du style on discerne, dès qu'on veut comprendre exactement, le heurt d'exigences inconciliables. Contradictions profondes et souvent gauches dans ce *Discours sur le style*, trop célèbre, et qui s'efforce en vain d'accorder les généralités abstraites de la langue classique et la précision technique du style scientifique. Contradiction dans les principes mêmes qui dirigent l'œuvre. Buffon a réellement en lui deux hommes : un savant clairvoyant, consciencieux, original, qui sait fort bien qu'il n'y a pas d'autre science que la science expérimentale ; et qui en a exposé avec une merveilleuse lucidité les méthodes rigoureuses dans son Introduction à la Traduction de la *Statique des végétaux* de Hales — et un élève de la rhétorique, un académicien de Dijon, de l'Académie des sciences et de l'Académie française ; un grand seigneur amoureux de la hiérarchie, de la pompe bien ordonnée, des jardins à la française. C'est le savant qui proclame la nécessité des observations et des

expériences, qui fait la critique mordante de ceux qui ont enfermé la nature dans les classifications conventionnelles de Linné et des « nomenclateurs » ; et, pour protester contre ces artifices, décide de décrire les animaux dans un ordre arbitraire qui ne soit qu'une commodité et non une explication (animaux domestiques, animaux sauvages indigènes, etc...). Mais l'élève de la rhétorique, le lecteur de Bossuet ou de Massillon, le grand seigneur dressé aux protocoles, rend à l'*Histoire naturelle* ce que le savant lui avait ôté. Il ruse avec lui-même et se complait à des subterfuges. Il démontre la nécessité des « grandes vues », la vanité d'une science qui ne serait qu'une poussière de faits sans lien ; il croit, et légitimement, à la nécessité des « vues de l'esprit », nous dirions des hypothèses. Seulement ces grandes vues ne sont, très souvent, que des hypothèses où une logique abstraite tient la place des faits. Surtout, si ses « vues de l'esprit » partent assez souvent de réalités précises ou assez précises, elles s'égarent assez vite pour se noyer dans les ordonnances purement formelles. Il procède comme un voyageur qui pour donner l'idée d'une forêt vierge planterait quelques orchidées dans des pots, mettrait des perroquets dans des cages et rangerait le tout sur une terrasse de Versailles. L'*Histoire naturelle* s'ouvre par une « Théorie de la terre » où Buffon, avec une hâte inexcusable, et parce que l'affirmation lui est commode, affirme qu'il y a des fossiles dans tous les terrains de toutes les montagnes. Toutes les grandes vues de l'œuvre sont en réalité non seulement des théories mais des « Discours ». Les sept Époques de la nature sont sept discours. On a le droit de croire que l'intérêt littéraire de l'œuvre en est accru. Mais il est facile aussi, quand on y regarde de près, de suivre les accrocs que la rhétorique fait à la science. Parmi tous les faits qu'il pouvait ou devait connaître, il arrive à Buffon de négliger ceux qui l'obligeraient à compliquer son architecture. Quand il n'y a pas de faits et que la science de son temps est incapable de les atteindre, Buffon imagine. Pour l'harmonie et l'équilibre il bâtit à côté d'un pavillon solide un pavillon de toiles

peintes. Le développement d'une pensée classique doit être un développement ordonné et rythmé. C'est la qualité que Buffon réclamait pour le style, « l'ordre et le mouvement que l'on met dans ses pensées ». Il a voulu la mettre dans l'Histoire de la Terre, dans les sept époques de la nature. Mais il est facile et même il était facile de voir que la marche de la nature a dû être fort différente. C'est pourquoi les savants de son temps ont un peu dédaigné Buffon ; et que ceux d'aujourd'hui mesurent leurs éloges. Il a eu cependant pour lui l'opinion. Il coulait la science dans les moules traditionnels.

Beaucoup d'ailleurs les ont trouvés trop étroits. Ils ne se sont pas contentés de faire le procès des systémateurs et de ranger dédaigneusement Buffon parmi eux. Ils ont, très souvent, prêché d'exemple et, au lieu d'organiser la science en discours, ils l'ont exposée modestement, par fragments, en ne lui imposant que des classements pratiques. Rien ne ressemble moins aux théories et aux « vues » de Buffon, que les essais où Diderot a noté, dans leur désordre et leur incertitude, les lueurs qu'il croyait saisir dans l'immensité mystérieuse des choses. Ce ne sont que des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, éparées, hésitantes, avouant les difficultés du chemin ; ou c'est un *Rêve de d'Alembert* qui, au lieu d'affecter une trompeuse clarté, garde le trouble des rêves. Même dans les collèges, à côté de l'ancienne physique métaphysique qui se targuait de saisir et d'ordonner les principes de la matière et du mouvement, on enseigne une physique expérimentale qui n'est, à l'occasion, qu'un recueil d'expériences.

On commence donc à ne plus rougir d'avouer qu'on ignore et que la pensée tâtonne parmi des objets obscurs. C'est de tous côtés, d'ailleurs, qu'on découvre des obscurités. Cette pensée humaine qu'on déclarait immuable, partout semblable à elle-même, on s'aperçoit de plus en plus qu'elle est infiniment complexe et mobile et qu'on ignore, peut-être, quelles en sont les formes les plus légitimes et les plus stables. On découvre le vaste monde. On devient « cosmopolite ». Sans doute on lisait, on imitait depuis longtemps

des Italiens et des Espagnols. Mais de l'Italie et de l'Espagne, plus proches d'ailleurs du génie de la France, on avait ignoré, aux ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, tout ce qui ne s'adaptait pas aisément au génie français. On avait méconnu, par une sorte d'instinct, tout ce qui faisait l'originalité propre de leurs écrivains. Le ^{xviii}^e siècle au contraire commence à s'intéresser à l'Orient, puis à l'Angleterre, puis à tous les « pays du Nord », à Swift, à Young, à Sterne, à Richardson, à Shakespeare, à Ossian, aux bardes scandinaves pour ce qu'ils ont de spécifiquement oriental, anglais, scandinave. La théorie des « climats » devient presque aussi précise que dans le système de Taine. Dix critiques sont à demi convaincus et parfois tout à fait convaincus qu'il n'existe pas *une* pensée humaine qu'on puisse mesurer par les mêmes principes de raison, de naturel, de vraisemblance, mais *des* pensées fort différentes, conduites par des goûts ou même des principes fort divers, et dont aucune n'a le droit de se dire *la* pensée. Assurément on acquiert beaucoup moins le sens de l'histoire, de la différence des époques. On continue invinciblement, même quand on est Voltaire ou Condillac, à voir le passé à travers le présent. Tout de même on commence à aimer le « bon vieux temps » pour ce qu'il a de vieux, pour ce qui le différencie justement du présent. On se prend de curiosité pour la littérature du moyen âge parce qu'elle ignorait les règles de la pensée classique; de cette ignorance on lui fait sinon un droit du moins un attrait. De plus en plus, à la place d'idées choisies et qui s'accordent, on cherche des idées diverses et qui s'opposent.

L'influence de ces curiosités vagabondes est sensible dans un grand nombre d'œuvres du ^{xviii}^e siècle. C'est par elles que la belle harmonie des œuvres classiques est disloquée. Montesquieu, comme Buffon, cède tour à tour à des influences contradictoires. Classique, logicien, rhéteur (j'entends toujours par ce mot : fidèle aux enseignements de la rhétorique) il organise sa théorie bien équilibrée des trois formes de gouvernement : despotique, monarchique, républicain et de leurs trois principes : crainte, honneur, vertu. Mais parce qu'il est curieux de la diversité infinie et chan-

geante de toutes les lois de tous les hommes, il abandonne assez vite la construction équilibrée d'un discours sur les lois pour grouper en chapitres souvent confus toutes sortes de remarques sur les lois, soumises non plus à un principe d'ordre et d'unité mais à un principe de désordre ou de multiplicité : la différence des climats, des mœurs etc... Voltaire trace avec une science merveilleusement sûre l'architecture d'un poème épique conforme à toutes les règles de la plus harmonieuse architecture — et de la plus ennuyeuse. Il est aussi bon — ou aussi puéril — architecte dans ses tragédies. Mais il n'est plus question d'ordre ni même d'équilibre dans la plupart de ses contes. Ce qu'il prétend y relever c'est justement les caprices du destin, la complexité désordonnée de la vie. Il en suivra donc le désordre à la fois pittoresque et nécessaire dans *Zadig*, dans *Candide*, dans *l'Ingénu*. Le hasard y est encore un lien. Mais il arrive à Voltaire de renoncer à tout lien. Pour publier l'ensemble confus des réflexions que lui ont inspirées la confusion des choses humaines, il doit renoncer à écrire un discours, ou un traité, ou même un essai. Il les juxtapose dans ces *Questions sur l'Encyclopédie* qui deviennent le *Dictionnaire philosophique* ; l'ordre logique se réduit à un ordre alphabétique. Faguet a dit de Voltaire qu'il était un « chaos d'idées claires ». C'était un reproche. Je serais presque tenté d'en faire un éloge. On retrouve ce chaos chez un bon nombre de ses contemporains. Il est la conséquence d'un prodigieux afflux d'idées nouvelles ; il résulte surtout d'un renoncement à l'esprit classique qui, pour ne pas s'égarer, tournait dans un cercle étroit et monotone.

*
* *

Il semble donc que, dès le XVIII^e siècle, l'impulsion décisive était donnée. Toutes les routes de la pensée humaine paraissaient ouvertes et l'on semblait décidé à les suivre bien qu'elles fussent mal tracées, obscures ou enchevêtrées. Pourtant ce grand élan s'est, sur bien des points, arrêté court. Au lieu de vastes voyages d'exploration on s'est con-

tenté d'élargir la clairière où s'était installé l'esprit classique. De l'admiration pour Shakespeare il est sorti les adaptations fades de Ducis; du goût pour les lointains voyages, la rhétorique solennelle de l'*Histoire des deux Indes* de Raynal; des émois des âmes sensibles les *Épreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud. Dans tout cela l'esprit traditionnel et même la rhétorique pouvaient aisément retrouver leur bien et caser les « effusions » ou même les « délires » dans les compartiments prévus du genre pathétique ou du genre sublime. Même au classicisme de génie du xvii^e siècle, au classicisme élargi sur tant de points du xviii^e, allaient succéder les pseudo-classiques tâtilons, bornés et despotiques de l'Empire et de la Restauration. Népomucène Lemercier allait perfectionner d'Aubignac et fixer à vingt-quatre, exactement, les règles de la tragédie parfaite. Chateaubriand allait mettre son ambition suprême à observer les règles du poème et du style épique dans *les Natchez* et *les Martyrs* et gâter cruellement son génie pour obéir aux règles du génie. Les romantiques eux-mêmes, nous le verrons, sont tout pleins des anciens dieux qu'ils renient, tout pénétrés de rhétorique. Leurs gestes de révolte gardent la cadence des rythmes classiques. Il leur arrive de piétiner sur place en croyant s'évader.

C'est que certaines forces de tradition eurent raison des velléités d'indiscipline. La plus vigoureuse de ces forces fut celle de l'enseignement. Là encore on assiste à un effort de renouvellement. Dès la première moitié du xviii^e siècle des protestations se multiplient contre la tyrannie de la scolastique et contre celle du latin. Dès la seconde moitié, non pas dans tous les collèges mais dans un certain nombre de collèges, des programmes renouvelés donnent à l'enseignement du français une place importante, une place moindre mais sérieuse à celui de l'histoire, de la géographie, des langues vivantes, des sciences de la nature. Il y a même des collèges, comme l'illustre collège de Sorrèze, où l'on organise un véritable enseignement « moderne », sans grec et sans latin. Après les tentatives hardies de la Révolution, il y a sans doute réaction sous

l'Empire et sous la Restauration, l'enseignement s'enferme dans l'enseignement du latin, de la rhétorique française, des mathématiques; les langues vivantes ne sont enseignées qu'en leçons payantes; les sciences physiques et naturelles ne trouvent place qu'en philosophie et beaucoup d'élèves quittent le lycée à la fin de la rhétorique. Mais, après 1830, des tentatives successives sont faites pour élargir ces programmes et donner une place aux curiosités nouvelles. L'enseignement secondaire, sous Guizot, comprend, avec les anciennes humanités, de l'histoire, des langues vivantes, des sciences, de la philosophie. Un *Nouveau Manuel du baccalauréat ès lettres* par Jourdain, Lesieur; Duruy, etc... (Paris, Hachette, 1849), c'est-à-dire un Memento, comporte des résumés de français, histoire ancienne et moderne, géographie, arithmétique, géométrie, algèbre, physique, chimie, un peu d'histoire naturelle. Pour nous en tenir à l'enseignement du français, j'ai sous les yeux des *Nouvelles leçons françaises de littérature et de morale ou Recueil de Morceaux choisis*, par Berriat Saint-Prix (1828) et des *Leçons contemporaines de littérature française*, par A. Delpeuch (1835), autre recueil scolaire. Le premier choisit des exemples de narrations dans M^{me} de Staël, Chateaubriand, Ballanche; de tableaux dans Bernadin de Saint-Pierre, J.-J. Rousseau, Chateaubriand; de morale religieuse dans Lamennais, de Gérando, etc... Le second emprunte ses Morceaux choisis à Chateaubriand, Michaud, A. Thierry, de Barante, V. Hugo, E. Süe, Al. Dumas, M^{me} de Staël, Villemain, B. Constant, Napoléon, Lacépède, P. L. Courier, de Latouche, etc...

Mais, dans l'enseignement comme ailleurs, les lois ne peuvent rien sans les mœurs. Or les mœurs scolaires se désintéressaient des nouveautés pour ne retenir que les disciplines traditionnelles. Comme au xvii^e et au xviii^e siècle, la rhétorique seule règne; mathématiques mises à part, les autres puissances ne sont que ses vassales et subissent ses lois ¹. Les seuls exercices scolaires qui donnent

1. Pour tout ce qui suit, voir Weill (Bibliographie, p. 11) et Michelet, *Ma jeunesse* (Ibid.).

la gloire sont les thèmes et versions préparatoires au discours latin, les vers latins, exercice d'adresse et d'élégance, et le discours français qui n'est, si je peux dire, qu'un discours latin en français. « Les couronnes de rhétorique, dit Lenormant, nous semblaient le *nec plus ultra* de l'éducation. » « Le latin et le grec, écrit Sarcey, ne comptaient pas un seul sceptique, tandis qu'on dédaignait le plus souvent l'histoire et les sciences. » « Pas un seul des écrivains classiques, confesse Lavisce (et cela nous mène jusqu'en 1860), ne fut connu de nous... Les humanités, comme on nous les enseigna, nous apprirent vraiment trop peu de choses sur l'humanité. » Si l'on regarde d'un peu plus près les manuels on s'aperçoit qu'ils sont moins différents des *Candidati rhetoricae* du xviii^e siècle que leur table des matières ne le ferait croire. Gérusez publie, en 1841, un *Cours de littérature rédigé d'après le programme du baccalauréat ès lettres*. Il signale que le nouveau programme inscrit pour la première fois l'histoire des littératures. Mais cette nouveauté, d'apparence ambitieuse, laisse la plus large place à la rhétorique traditionnelle. Les questions prévues par Gérusez sont celles auxquelles répondait notre *Rhétorique* de Gibert, notre *Manuale rhetorices* : « *Éloquence...* 11. Qu'est-ce que la preuve? Combien y a-t-il de sortes de preuves? A quelles sources l'orateur doit-il principalement puiser les preuves? etc... » Les chapitres du Manuel de 1849 sont : « De la poésie et de l'Art poétique. Indiquer les principaux genres de poésie et en faire connaître les caractères, etc... — De l'éloquence et de la rhétorique. Indiquer les principaux genres en prose et en faire connaître le caractère. Distinction des genres d'éloquence, etc... »

D'ailleurs, pour juger le caractère vrai des exercices scolaires; nous disposons abondamment de ces témoignages qui sont rares pour le xviii^e siècle : ce sont les copies des élèves, les copies des élèves triomphants. Il suffit de consulter, depuis le début du xix^e siècle, les copies couronnées de devoirs français dans les Recueils des Concours généraux. Là encore et dès le début du siècle,

le simple énoncé des sujets peut faire croire qu'un esprit nouveau a soufflé sur l'enseignement et balayé tous les fantômes grecs et latins. Sujet de 1806 : « Discours du commandant anglais de Châteauneuf-Randon se rendant au cadavre de du Guesclin qui vient de mourir. » Sujet de 1807 : « Discours de Charlemagne annonçant ses desseins pour affermir le bonheur de l'empire. » Sujet de 1808 : « Réponse de Pierre le Grand à Menzikoff lui annonçant la condamnation à mort de son fils Alexis. » D'année en année on propose des sujets d'apparence aussi moderne. 1819 : « L'Inca Athualpa à ses juges. » 1829 : discours latin : « Verba ultima Dantis, poetæ florentini ad cives suos. » 1831 : « Jean, primat de Waresdin à Frédéric III. » 1854 : « Lettre de Fontenelle à Newton. » 1876 : « Lettre de Fénelon à La Motte sur la Querelle des anciens et des modernes. » 1878 : « Lettre de Duchâtel à François I^{er} pour lui recommander Amyot. » 1879 : « Lettre de Malherbe à Gomberville sur sa doctrine. » Je pourrais multiplier les exemples et citer trois douzaines de sujets au lieu de dix.

Mais ce ne sont là que des illusions. En apparence pour traiter de pareils sujets il fallait aux concurrents toutes sortes de connaissances nouvelles d'histoire et d'histoire littéraire, toutes sortes d'idées sur les mœurs et caractères des nations, des temps, des grandes œuvres. Seulement leurs maîtres ne leur en demandaient pas tant. Ils ne leur demandaient même rien du tout. La rhétorique traditionnelle, en distinguant les trois parties de l'invention, de la disposition, de l'élocution, réduisait l'invention au choix ingénieux dans le magasin des lieux communs. La rhétorique du concours général, au XIX^e siècle, semble supprimer tout à fait l'invention et la disposition et réduire tout le travail de l'élève à l'élocution. Les matières des sujets sont en effet si longues, si circonstanciées, si ordonnées que l'élève n'a plus qu'à les « amplifier » en faisant un heureux usage du style simple, du style tempéré, du style sublime, des figures de pensées et des figures de mots. Le devoir français ne fait plus aucun appel ni aux

connaissances ni à la réflexion, ni même à l'esprit de logique et d'ordre. Il n'est plus qu'un exercice de style ou plutôt d'un certain style. Il ressemble à un salon tout meublé et tout rangé où il n'y a plus qu'à mettre dans les vases prévus, à la place prévue, les fleurs cueillies dans les parterres connus du château. Voici, pour exemples, les sujets des Concours de 1854 et 1859 :

1854. *Fontenelle à Newton*. « L'Académie des Sciences, établie en 1666, avait été formée par les ordres de Louis XIV, mais sans aucun acte émané de l'autorité royale. Après la paix de Ryswick, le roi pensa à la réorganiser sur un plan nouveau, et ce qui avait été pendant longtemps une réunion de quelques savants, s'assemblant sans règle fixe dans la bibliothèque de Colbert pour y faire des expériences, devint en 1699 l'Académie des Sciences dans la forme qu'elle a encore aujourd'hui. A peine installée au Louvre, la compagnie, usant du droit que lui conférait son nouveau règlement de s'adjoindre des associés étrangers, s'empressait de se donner Newton. Fontenelle, en qualité de secrétaire perpétuel, fut chargé de lui faire connaître, par une lettre, le choix de l'Académie.

« Dès que l'Académie des Sciences a pu nommer des associés libres, elle a mis le nom de Newton en tête de la première liste qu'elle doit proposer à l'agrément du roi. Elle sait que Newton se laissera difficilement persuader que l'Académie ne lui a fait que justice en se faisant à elle-même le plus grand honneur. Elle connaît cette modestie qui lui a fait dire de lui-même : « qu'il n'a été autre chose qu'un enfant jouant sur le bord de la mer, et trouvant tantôt un caillou un peu plus joli, tantôt une coquille un peu plus agréablement variée ».

« L'Académie des Sciences est jalouse de partager avec la Société royale de Londres l'avantage de recevoir communication des travaux de Newton. C'est le tribut qu'il aura à lui payer comme associé. Elle sent tout le prix des communications de ce genre. Rien ne peut être plus utile pour entretenir parmi les savants une émulation qui suscite

des inventions bienfaisantes, et parmi les nations une rivalité glorieuse qui tourne au profit de la civilisation.

« Il appartient à la France et à l'Angleterre de donner l'exemple au reste du monde dans ce commerce d'observations et de découvertes. Telle a été la pensée du roi en créant l'institution des associés étrangers. Newton eût été digne de la lui suggérer. »

1859. *Boileau à un de ses amis*. « Un ami de Boileau, un homme de la cour, lui représente vers l'année 1666, au moment où les premières satires lui ont déjà fait tant d'ennemis, l'inconvénient de ce genre de littérature, les dangers auxquels il s'expose, la multitude d'auteurs qui se soulèveront contre lui, les patrons puissants (tels que M. de Montausier) dont ils disposent en haut lieu.

« Boileau, après l'avoir écouté, et en présence de Molière qui se trouve en visite chez lui, exprime son sentiment courageux et indigné : il expose l'état des lettres à ce moment, la confusion entre le bon et le mauvais, entre le médiocre et l'excellent; ce mélange indécent qu'il est temps de faire cesser; le faux genre *précieux* qui, malgré Molière, persiste encore, le détestable genre *burlesque* qui survit à Scarron; le *bel esprit* qui du roman a passé dans la tragédie, et menace par Quinault d'infecter le théâtre. Il atteste Molière présent; il prédit les succès croissants et les progrès merveilleux de Racine. Il insiste sur ce point qu'à un jeune et glorieux règne il faut une littérature jeune et neuve et qui réponde à l'esprit si juste, si élevé dont le monarque a déjà donné tant de preuves. Il montre enfin que la raison, la critique judicieuse, appliquée aux œuvres de l'esprit, peut aussi avoir sa passion généreuse et son courage. Il sera l'homme de cette vocation, et il estime par là servir à sa manière à la gloire du règne. »

Assurément de pareils sujets semblent entraîner les élèves bien loin des lieux communs traditionnels. Lettre de Fontenelle à Newton, c'est l'histoire des sciences, de la philosophie, de la pensée française à la fin du xvii^e siècle. Déclaration de Boileau à Molière et Racine, c'est l'histoire de la littérature à cette date critique de 1666. Mais la

lecture des copies couronnées, de Desprez et Frary, a vite fait de nous détromper. En réalité ni l'un ni l'autre n'ont eu besoin pour cueillir les palmes triomphales de connaître ni l'une ni l'autre histoire. Du moins ils ne semblent pas les connaître davantage que celles d'Aménhotep ou du roi Artus. Aux faits et notions que leur donnait la matière ils n'ont rien ajouté, s'il est vrai que le nom (le simple nom) de Bacon chez l'un, ceux de Scarron, Cathos et Madelon, les mots de concetti et sonnets à Iris chez l'autre, sont autant que Rien. Ils n'ont ajouté que des phrases, des développements oratoires et vides conduits, avec une adresse stérile, selon les procédés ingénieux de la rhétorique. Aucun n'a témoigné qu'il avait lu et réfléchi. Ils se sont contentés de montrer qu'ils savaient être « ingénieux », « pressants », « fleuris ». Et je dirais de l'un comme de l'autre : « Bavardage aisé, élégant, adroit et insupportable. » Et je leur aurais accordé une honnête et banale note de 12 ou 13 sur 20.

Les traditions de l'enseignement n'ont d'ailleurs pas été les seules à maintenir les traditions de la détermination et surtout du choix des idées. La littérature a été constamment d'accord avec la rhétorique scolaire pour résister à l'envahissement des idées vagues et des idées complexes, pour maintenir la clarté des constructions abstraites contre l'afflux désordonné des réalités historiques et expérimentales. On a souvent insisté sur la puissance du renouvellement sentimental, à partir de 1760, et sur la profondeur de l'influence de J.-J. Rousseau. J'ai fait moi-même l'histoire de ce préromantisme du XVIII^e siècle et précisé sa diffusion¹. Mais il ne faut pas oublier et j'ai tenté de ne pas oublier que cet esprit nouveau ne chasse pas l'esprit ancien. L'influence de Voltaire ne semble pas atteinte par celle de Rousseau. Si prodigieux que soit le succès de *la Nouvelle Héloïse* il n'est pas plus grand que celui de *Candide*. Jean-Jacques a des disciples fervents et qui ont du génie, Sénancour, Chateaubriand. Mais Voltaire, Condillac, Con-

1. *Le Romantisme en France au XVIII^e siècle* (Bibliographie, p. 11).

dorcet ont les leurs qui, s'ils ont moins de génie, ont passé pour en avoir et ont été lus avec avidité : les idéologues, Volney, Cabanis, Destutt de Tracy ont justement continué à croire et à faire croire qu'il suffisait d'un peu d'attention pour expliquer les complications apparentes de la pensée, de la vie, de la nature tout entière grâce à quelques idées ou principes simples, raisonnables, entendons conformes à la raison classique. La science, la philosophie et même la littérature ont été ramenées à nouveau à cet effort de simplification abstraite, de choix et d'ordonnance logiques auxquels on avait été tenté de renoncer. L'influence de ces idéologues a été considérable pendant près d'un demi-siècle. Stendhal et même Mérimée sont leurs disciples. Si Chateaubriand ou Sénancour ou Ballanche expliquent que, de 1817 à 1824, on ait vendu 492.500 volumes de Rousseau, les idéologues font comprendre qu'on en ait vendu 1.598.000 de Voltaire ¹.

Même effort conscient ou inconscient de résistance contre les influences étrangères et contre les complications d'idées qu'apportent les sciences expérimentales. Dans les œuvres étrangères l'esprit français choisit avec quelques apparences nouvelles ce qui lui ressemble et ce qui ressemble à son passé. On écrit des drames comme Shakespeare, des Nuits comme Young, des Méditations ou des Poèmes comme Hervey ou comme Ossian. Mais ce n'est que le déguisement de tragédies, d'odes, d'élégies. Sous prétexte de traduire on respecte, ouvertement ou sans le dire, le goût français. Les traductions ne sont, même lorsqu'elles se prétendent audacieuses et fidèles, que des transpositions et des mutilations. Elles justifient le mot de Pascal : « Tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais pas déjà trouvé. » Je n'ai pas le dessein, faute de place, de suivre dans le détail ces résistances cachées de l'esprit classique à travers la plus grande partie du XIX^e siècle, même chez les écrivains qui se sont dressés contre la tradition classique, même chez les romantiques. Une étude est en préparation dont le sujet

1. Brunetière, *Victor Hugo*. (Leçons faites sous la direction de...). Paris, Hachette, 1902, t. I, p.80.

me semble tout à fait justifié : « Le classicisme des romantiques. » Je donnerai moi-même quelques détails précis sur un aspect de ce classicisme, dans ma deuxième partie. La littérature romantique tire une grande part de la clarté qu'elle garde, malgré son amour de l'obscur et du désordre, des leçons de la rhétorique ; les confidences ou effusions et la philosophie humanitaire s'y ordonnent en discours. Il y aurait à suivre également cet effort plus ou moins inconscient qui tend, après avoir renversé les barrières de la tradition classique, à en établir d'autres, à faire de la littérature un choix d'autant meilleur qu'il sera plus étroit. Quand le romantisme décline, la littérature de l'art pour l'art, beaucoup plus dégagée de la rhétorique, lui substitue un autre principe de clarté : celui du triage, du choix rigoureux des sujets d'art. L'écrivain est enfermé dans la réalisation de la beauté sensible ; il n'a d'yeux que pour la clarté des formes ; il élimine tous ces risques d'obscurité et de confusion que sont les méditations et les explications. Le réalisme continue à cet égard l'art pour l'art. Mais il nous conduit à la réaction sinon décisive, du moins vigoureuse et efficace, dont nous subissons toujours l'influence et dont je voudrais, pour conclure, dire quelques mots plus précis.

*
*
*

C'est celle où la poésie d'abord, puis la philosophie, se sont trouvées d'accord pour renier les principes profonds de l'esthétique et de la réflexion classique. J'ai déjà dit quels étaient ces principes sur lesquels, au xvii^e siècle, les plus violents adversaires s'accordent, alors même qu'ils ont l'air de se pourfendre : c'est le principe des idées claires ou du moins cette conviction que, s'il y a des états obscurs et des penses confus, on peut et même on doit les traduire littérairement par des formes claires et relativement ordonnées : c'est aussi le principe qu'il y a en nous une seule puissance d'explication et de vérité qui est la raison, c'est-à-dire la faculté de démontrer par enchaî-

nement méthodique de preuves, preuves logiques ou preuves d'expérimentation. Or l'art symboliste, puis toutes les formes d'art qui en sont dérivées, puis la philosophie de l'intuition, la philosophie pragmatiste, certaines philosophies des sciences ont décidé que ces principes n'étaient que des conventions.

La poésie de Verlaine, de Rimbaud, des symbolistes est ce qu'on a appelé une poésie « pure » que j'appellerais plutôt une poésie directe. La poésie existe, à côté de la prose, parce que la prose est le langage de l'intelligence et la poésie le langage des émotions. L'intelligence est une faculté discursive qui se propose de comprendre par aperçus successifs et ordonnés. L'émotion est une faculté immédiate qui saisit d'un seul coup son objet. On fait comprendre graduellement une idée. On communique, on suggère une émotion. Or la poésie française a eu le grand tort d'associer toujours émotion et intelligence. L'émotion que le poète classique ou romantique subit avec d'autant plus de puissance qu'elle est plus instinctive, il n'essaie pas de la refléter directement dans son œuvre. Il y applique d'abord son intelligence. Il en donne une expression travaillée, transposée par cette intelligence. L'intelligence du lecteur prendra aisément contact avec cette forme intellectualisée de l'émotion; il en comprendra la transposition réfléchie. Mais il lui sera impossible de la dépasser et de susciter en lui l'émotion originelle, la seule vraie, la seule qui soit réellement une émotion. Il sera comme un homme qui voudrait comprendre la grâce, l'émportement, l'ivresse d'une danse en apprenant du danseur la nature et l'ordre des mouvements. Il faut, au contraire, que le danseur danse devant lui et qu'il se sente saisi par cette force mystérieuse qui incite en lui obscurément, inconsciemment les mouvements de cette grâce, de cette ivresse. Dès le premier recueil de Verlaine, dès les *Poèmes saturniens*, cette expression directe de la poésie, cette image et non plus cette description de l'émotion étaient déjà sensibles dans quelques poèmes, qui passèrent d'ailleurs inaperçus. Elle se trouvait déjà dans les œuvres de Bau-

delaire bien qu'elle y fût, par la limpidité classique de la langue, moins apparente. Rimbaud, longtemps inconnu, jeta brutalement la poésie hors de cette clarté. Puis le mouvement symboliste naquit, grandit, révéla une poésie si neuve qu'elle fut comme une griserie. Bien entendu, par habitude invincible, on fit la théorie du symbolisme. On le transposa en langage intellectuel. Il y eut des poètes méthodiquement symbolistes, qui s'appliquèrent pour ne pas s'appliquer et réfléchirent pour ne pas réfléchir. Les meilleurs ne comprirent pas grand'chose à leurs propres explications, ou, du moins, n'en firent pas comprendre grand'chose. Le seul point clair, et le seul qui importait, est que la poésie devenait un symbole, c'est-à-dire une correspondance directe, sentie plus que comprise, entre l'émotion, sa traduction verbale et l'émotion du lecteur. Poussée jusqu'à l'une de ses limites, cette poésie dédaignait si bien l'intelligence qu'elle oubliait le sens intelligible des mots, pour n'utiliser que les valeurs musicales de leurs sons et créer des mots inintelligibles. Je n'ai pas à faire l'histoire de cette poésie symboliste et de ses prolongements vivaces dans la littérature française contemporaine. Elle a été faite, et je l'ai faite, moi-même, par ailleurs. Je n'en rappelle qu'un exemple encore timide mais commode parce qu'il est de ceux sur lesquels on peut raisonner sans les dénaturer. Rousseau a expliqué ses rêveries « indéterminées » lorsqu'il se laissait bercer dans sa barque par le flot paisible du lac de Bienné. Mais Verlaine a *peint* cette rêverie, il l'a suggérée par une sorte d'hypnose sympathique en l'enveloppant dans le bercement confus et tournoyant d'une longue phrase mélodique qu'on peut encore, si l'on veut, analyser et comprendre, mais qu'on n'a pas le désir de comprendre.

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès,

S'abattent, et puis la rumeur mauvaise,
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix — ô si languissante ! —
De l'oiseau qui fut mon premier Amour,
Et qui chante encor comme au premier jour ;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Il n'y a pas de place, dans un pareil morceau, pour des idées ni même pour des sentiments clairs. Il y en a à peine pour des sentiments conscients. Nous avons l'impression d'être entraînés dans des profondeurs obscures où, bien loin de pouvoir comprendre, nous ne pouvons même plus réfléchir. Toute la psychologie classique ou même romantique avait à peu près méconnu ce domaine de l'inconscient ou du subconscient. Elle n'avait pas ignoré que nous subissons très souvent des impulsions sourdes. Mais elle était en même temps convaincue que leur obscurité n'était que le témoignage de notre paresse, de notre sottise ou de notre lâcheté. Nous connaissons mal parce que nous ne nous sommes pas appliqués à connaître ou que nous redoutons de connaître. La tâche de l'écrivain est donc de prendre notre place et d'éclairer ce que nous laissons dans l'ombre. A cette lumière de l'analyse les parties obscures de notre âme apparaissent toutes semblables aux parties lucides. La psychologie contemporaine s'est opposée profondément à cette conception de la conscience. A côté des idées et des sentiments clairs, elle a fait une place de plus en plus large aux sentiments et même aux idées subconscients ou même inconscients. Pour elle, notre vie n'est pas un enchaînement d'idées et de sentiments lucides entourés d'un mince halo moins bien éclairé et qu'il suffit d'un peu d'attention pour

amener à la lumière. Notre vie consciente n'est le plus souvent que la moindre part de notre vie réelle. Elle est enveloppée et entraînée par des instincts, désirs, conflits d'instincts ou de désirs dont souvent ni nous ni personne ne se rendront jamais compte. Nous sommes semblables à l'aéronaute qui se croit suspendu dans l'air immobile et que les mouvements invisibles du vent conduisent vers un but imprévisible. Ainsi l'un des principes essentiels de l'esprit classique se trouvait ruiné; peindre l'âme humaine ce n'était plus résoudre en idées claires des apparences obscures; on ne peut ainsi que déformer la vie profonde des êtres; et même on l'ignore, ou la nie. Pour atteindre et exprimer ces forces confuses, il faut renoncer à les expliquer, à les analyser ou même à les éclairer. Il faut seulement les imiter, les laisser agir, montrer des personnages qui les subissent sans les comprendre. Le lecteur n'en aura même pas la notion; il en subira l'impression. Toute une part du théâtre contemporain (Bataille, Lenormant, Vildrac, Sarment, etc...), du roman contemporain (Estaunié, André Gide, Duhamel, etc...), de la poésie contemporaine (Jules Romains, Claudel, etc...) est faite de ces impressions et suggestions.

La poésie symboliste n'avait d'ailleurs que des ambitions poétiques. Elle s'efforçait d'être un renouvellement de la poésie et non pas de toute la pensée. Même, autour d'elle, la littérature à la mode était la littérature naturaliste qui prétendait être scientifique et mettre à la place des nuances délicates et artificielles de la pensée de bonnes réalités ayant la clarté de ce qui tombe sous les sens. Mais la fortune du naturalisme fut assez brève. Dès la fin du xix^e siècle ce ne furent pas seulement les principes d'une littérature claire qui furent contestés, ce fut le principe même de la clarté. Malgré Pascal, malgré Rousseau et ses disciples, malgré des vellétés romantiques, malgré Baudelaire et les symbolistes, ce qui était clair pour l'esprit français c'était seulement ce dont la raison pouvait donner une explication ordonnée. La clarté était toujours, plus ou moins, la solution d'un problème

en partant du certain pour ramener l'incertain au certain. Après avoir trouvé son idéal dans la déduction mathématique, dans l'esprit cartésien, la pensée française l'avait transporté dans les sciences expérimentales, dans l'ordonnance des phénomènes de la matière par des lois. On crut ardemment, dans le dernier tiers du siècle, à l'avenir universel de la science. Puis la foi chancela brusquement. Les philosophes et les savants eux-mêmes contestèrent les droits de la raison raisonnante et la valeur des démonstrations scientifiques. Boutroux, puis Bergson, Henri Poincaré et bien d'autres tentèrent d'établir que les certitudes de la raison ne reposent que sur des conventions, et que les certitudes de la science ne sont que des certitudes pratiques; elles nous permettent de prévoir les éclipses, de faire marcher nos locomotives, de nous éclairer; elles n'atteignent jamais la vérité absolue; elles ne donnent pas, rien ne prouve qu'elles donnent la vérité. Il y a d'ailleurs plusieurs sortes de vérités et plusieurs voies pour les atteindre; la voie de l'explication raisonnée ne paraît la plus sûre que parce qu'elle est la plus lente; son pédantisme fait son prestige. Mais il y a des moyens d'établir d'un seul coup une sorte de contact immédiat entre notre esprit ou plutôt notre âme et la vérité, certaines vérités. Il y a des vérités d'intuition plus solides que les vérités de raisonnement.

Elles ne les valent sans doute pas pour construire des machines ou pour cultiver le meilleur blé. Mais elles conquièrent ou reconquièrent tous leurs droits quand il s'agit d'art et même de littérature. La fonction de la littérature et de l'art sera une fonction de suggestion. Ils auront atteint leur but s'ils établissent entre eux et le spectateur ou lecteur une sorte d'accord profond. Le jugement sera la simple constatation de cet accord et non pas une dissertation méthodique sur les mérites et les erreurs de l'œuvre. L'intelligence-raison est ainsi bannie non seulement de la conception et de l'exécution de l'œuvre, mais encore de sa compréhension et de son jugement; ou du moins elle est réduite à un rôle secondaire. Les artistes, les écrivains ont

écrit trop souvent avec cette sorte d'arrière-pensée qu'un professeur prendra leur œuvre comme thème d'une explication scolaire ou d'une conférence. Il faut se débarrasser de cette contrainte, faire sa place à l'explicable, se décider à être compris sans pouvoir être « analysé » et « exposé ». C'est ainsi qu'à l'esprit de clarté classique, aux constructions didactiques qui nous sont chères depuis tant de siècles se sont opposées des œuvres telles que celles des symbolistes, des « unanimistes », des « surréalistes », de Paul Claudel, de Lenormant, etc., et que tant d'œuvres plus claires, plus conformes à la clarté traditionnelle font tant de place non plus à l'analyse explicative mais à la suggestion. Je préciserai l'une des conséquences les plus nettes de cette évolution en étudiant l'ordonnance des idées.

DEUXIÈME PARTIE

L'ORDONNANCE DES IDÉES

CHAPITRE PREMIER

LE DÉSORDRE DES IDÉES

La clarté ne dépend pas seulement de la qualité des idées, de leur détermination nette, du choix qui élimine ce qui est complexe ou obscur; elle dépend, pour l'ensemble d'une œuvre, de l'aisance avec laquelle on passe d'une idée à une autre. Dès le moyen âge l'esprit français s'était accoutumé à établir et à suivre ainsi des enchaînements rigoureux. La scolastique n'était, en grande partie, qu'une logique. Même, une idée, une proposition de la scolastique n'avait en elle-même, bien souvent, aucune valeur; elle tirait toute son importance de la place qu'elle prenait dans la démonstration. Elle était comme l'anneau d'une chaîne, indispensable lorsqu'il est dans la chaîne et qui n'est plus rien lorsqu'il en est détaché. L'idée d'ordre était donc essentielle dans cette pensée scolastique qui a joué un rôle si important dans l'histoire de notre pensée. Seulement son influence a été médiocre. C'était un ordre beaucoup trop technique, dont il était très difficile ou impossible de faire passer les méthodes dans tout ce qui n'était pas spéculation philosophique. En compliquant, d'ailleurs, de plus en plus l'appareil technique de ces méthodes, la scolastique s'est de plus en plus séparée de la vie; et elle était, dès le xvi^e siècle, isolée dans l'École, et dès le xvii^e,

dédaignée. L'expression de la pensée française a donc été d'abord très souvent désordonnée; ou elle n'a rencontré l'ordre que par instinct et par instants.

Un grand nombre des œuvres essentielles du xvi^e siècle sont, on le sait, désordonnées ou mal ordonnées. Désordonnée l'œuvre de Rabelais où la seule règle est celle de la fantaisie et de la verve. Rabelais ne voit aucun inconvénient à raconter les aventures du fils avant celles du père, quitte à intervertir ensuite l'ordre des deux récits. Encore le roman de Rabelais n'est-il qu'un roman facétieux où cette fantaisie a plus de charme qu'une composition calculée. Mais les *Essais* de Montaigne ne sont qu'une juxtaposition nonchalante de remarques qui se relient comme elles peuvent. L'ordre des chapitres est exactement arbitraire. Il n'y a aucune raison pour que le chapitre i^{er} du livre I^{er}, *Par divers moyens on arrive à pareille fin* soit suivi du chapitre II *De la Tristesse*; le chapitre IV, *Comme l'âme décharge ses passions sur des objets faux quand les vrais lui défont* du chapitre V : *Si le chef d'une place assiégée doit sortir pour parlementer*, etc... Même désordre, ou plutôt indifférence à l'ordre, à l'intérieur des chapitres. Généralement les diverses réflexions de Montaigne se rapportent au sujet général fixé par le titre du chapitre. Il le faut bien sous peine d'égarer le lecteur dans un dédale accablant. Mais cette précaution prise, Montaigne énumère, juxtapose, sans le moindre souci de faire du chapitre un discours, de ménager une progression. Dans quelques grands chapitres (*De l'institution des enfants*, *Apologie de Raimond Sebond*, etc...) le Discours s'ébauche, mais la marche en est encore fort ondoiyante et diverse. Dans d'autres, par contre, Montaigne s'égarer, prend plaisir à s'égarer. C'est un chapitre fort important que le chapitre xxxi du livre I^{er} où, en nous parlant des cannibales, Montaigne fait ce procès de la civilisation et ébauche cette doctrine de la relativité de la morale qui auront tant de succès au xviii^e siècle. Il y a pourtant bien des hors d'œuvres. Hors d'œuvres le développement sur la découverte des pays inconnus et sur l'Atlantide, celui sur les prétentions des narrateurs de

voyage et celui sur la divination. Dans le chapitre XL du même livre, *Considération sur Cicéron*, Montaigne commence par parler de Cicéron et de son éloquence, ce qui nous conduit ou plutôt devrait ne pas nous conduire à un long développement sur la façon dont Montaigne écrit ses lettres, son dégoût des lettres de politesse et sur les Italiens « grands imprimeurs de lettres ». Tous les lecteurs de Montaigne savent qu'on pourrait multiplier les exemples. Et Montaigne lui-même a déclaré qu'il aimait à suivre son caprice et non une méthode pédantesque. Encore les *Essais* ne sont-ils qu'un ouvrage de fantaisie. Mais on trouverait aisément des exemples de l'indifférence à une composition méthodique dans les œuvres qui font partie des « grands genres ». On a raison d'intituler la Satire IX de Regnier : *Contre Malherbe et son école*; les deux tiers de la satire développent assez régulièrement la critique des doctrines de Malherbe et l'éloge des poètes dont Malherbe prétend faire le procès. Mais Regnier dévie, comme il lui arrive si souvent, vers des dissertations philosophiques et morales. Les « rêveurs » insolents de l'école de Malherbe se trompent. C'est que tous les hommes se trompent, « que l'homme le plus parfait a manque de cervelle » et même que notre « raison nous trompe aussi bien que nos yeux »; philosophie à la Montaigne qui n'a rien à voir avec la satire de Malherbe et qui même l'affaiblit : si rien n'est vrai, les goûts de Regnier ne valent pas mieux que ceux de Malherbe. Puis l'amplification philosophique et morale s'enfle, déborde et nous entraîne bien loin de la littérature : principes de sagesse et de piété pratique; satire des hommes qui jugent et voient « selon la passion », depuis le soldat qui ne rêve que la guerre jusqu'à l'amant qui « juge sa dame un chef-d'œuvre ici-bas », même si elle n'est le chef-d'œuvre que du coiffeur et du corsetier. Quand Regnier se ravise et s'avise de conclure, il est si loin de Malherbe et de la littérature qu'il a grand'peine à les retrouver et revient à eux par les pénibles détours de la plus gauche des transitions :

Aussi rien n'est parti si bien par la nature
Que le sens : car chacun en a [croit en avoir] sa fourniture.
Mais pour nous, moins hardis à croire à nos raisons,
Qui réglons nos esprits par les comparaisons
D'une chose avec l'autre, épluchons de la vie
L'action qui doit être ou blâmée ou suivie ;
Qui criblons le discours, au choix se variant,
D'avec la fausseté la vérité triant
(Tant que l'homme le peut) ; qui formons nos ouvrages
Aux moules si parfaits de ces grands personnages
Qui depuis deux mille ans ont acquis le crédit
Qu'en vers rien n'est parfait que ce qu'ils en ont dit,
Devons-nous aujourd'hui pour une erreur nouvelle...

On pourrait multiplier les exemples de ce laisser-aller dans la composition des œuvres du xvi^e siècle ; non seulement dans les œuvres où la verve, les caprices de l'imagination ont le droit de conduire le développement à leur guise, mais même dans les traités et dissertations qui prétendent raisonner par principe jusqu'à des conclusions. Rien n'est plus confus, bien souvent, que les polémiques sur la langue, sur la poésie, sur l'art. Ni *la Précellence du langage français* d'Henri Estienne, ni la *Défense et Illustration de la langue française* de Joachim du Bellay ne sont des modèles de composition.

Reconnaissons pourtant qu'on pourrait grouper, dès le xvi^e siècle, un certain nombre d'œuvres convenablement ou parfaitement ordonnées. Ce n'est pas vainement qu'on s'est mis à étudier Cicéron, Quintilien ou les discours de Tite-Live. Surtout, dès le dernier tiers du xvi^e siècle, l'enseignement de la rhétorique est parfaitement organisé ; chacun sait, non seulement par instinct et par imitation, mais par principes clairs et méthodiques, ce que c'est qu'un discours bien composé et ce que peut ajouter à une invention riche et à une savante élocution une disposition habile. Le xvi^e siècle nous a donc laissé des « discours » fort bien disposés. On a eu raison de dire que le *Contr'un* de La Boétie n'était pas la révolte héroïque d'une grande âme et le lointain pressentiment des libres démocraties, mais

un exercice de rhétorique. Il en a, par contre, les qualités; il est clairement et solidement ordonné. Les *Discours sur les misères de ce temps* de Ronsard ne sont pas, eux, des divertissements d'école; ils touchent à de poignantes réalités. C'est ce qui fait une part de leur intérêt. C'est aussi ce qui brouille un peu, de temps à autre, la netteté de leur logique; la colère, la pitié troublent la rhétorique. Mais il reste pourtant de cette rhétorique tout ce qu'il faut pour éviter le vrai désordre.

Quel que soit l'intérêt de ces exemples, le triomphe de l'ordre a pourtant été assez lent. La lutte s'est poursuivie pendant toute la première moitié du xvii^e siècle entre ceux qui voyaient dans l'art un caprice et ceux qui, voulant en faire une science ou tout au moins une discipline, demandaient à la rhétorique des principes de composition rigoureuse. C'est la liberté d'allures, le désordre même des « irréguliers » qui souvent fait, pour le lecteur moderne, une partie de leur charme. Lassés des trop sages promenades dans les jardins symétriques de l'art classique, nous goûtons leur vagabondage. Il faut bien dire pourtant qu'il est moins une fantaisie qu'une paresse. Tel ce *Contemplateur* de Saint-Amant que j'ai déjà cité. Non seulement Saint-Amant y entasse tout ce que ses yeux ont pu voir, dans le désordre où il l'a vu, mais il y ajoute toutes les fantaisies de son imagination. Il y contemple le déluge, une mouette, la colombe de l'arche, les marées, la boussole, l'aimant, les passions des hommes, un nid d'Alcyon, un « grand homme marin », la chasse aux lapins et aux cormorans, la pêche à la dorade, le vers luisant, etc... « Quand aura-t-il tout vu? » Un poète de l'école classique saura au contraire se borner, choisir et composer ce qu'il aura choisi. Un siècle et demi plus tard, l'abbé de Bernis que Voltaire appelait Babet la bouquetière, sans doute parce qu'il savait cueillir et marier agréablement les fleurs de la galanterie et celles de la rhétorique, a écrit, lui aussi, son *Contemplateur* qui est un morceau fort curieux parce qu'on y voit se mêler l'influence du *Télémaque* et celle de Rousseau, un

goût ancien de noblesse pompeuse et d'élégance apprêtée, un goût nouveau d'observation et de pittoresque. « Assis sur la pointe des rochers, je vois sous mes pieds une infinité de petites îles qui se forment au gré du caprice des ruisseaux... » Tableau d'ensemble de ce qu'il voit, décor, fond de théâtre, cascades, fraîcheur de l'air, « odeur charmante dans les herbes qui s'élèvent autour de moi et qui semblent percer le sein aride des rochers pour les couronner ensuite de leurs feuilles ». Tout cela rapidement brossé pour arriver à la scène centrale qui sera le lever du soleil. Ce lever est ordonné comme une pièce de théâtre. Prélude :

« Déjà toute une partie du ciel s'éclaire; les astres qui y sont attachés pâlisent et semblent se reculer à l'approche du jour, tandis que, du côté du couchant, la nuit étend encore sous les voûtes des cieux un voile semé de saphirs; les étoiles brillantes qui l'éclairent semblent ranimer tout leur feu pour s'opposer au lever de l'aurore; mais leurs efforts sont vains; tout l'Orient se pare des plus riches couleurs; la Nature annonce son réveil à la terre par la voix de tous les animaux; un vent paisible frémit doucement entre les feuilles des arbres; et déjà des cabanes voisines je vois sortir des torrents de fumée qui annoncent la fuite du repos et le règne du travail. »

Le prélude se termine, comme il convient, par une conclusion morale : « Le triomphe de l'Aurore est rapide; image naturelle du plaisir; rien n'est si brillant que son approche; rien n'est si court que sa durée. » Puis vient le motif central, le « roi des astres ».

« Le Roi des astres semble s'élever en ligne droite du sein de la terre, et ses premiers rayons montent en colonnes vers le ciel; la tête des montagnes les plus reculées laisse déjà voir la moitié de son globe qui s'agrandit insensiblement et qui paraît être composé d'une lumière tremblante et bleuâtre dans sa circonférence, mais d'un rouge pâle dans son centre. L'astre monte et commence à former dans sa marche une ligne courbe; son globe se rétrécit;

sa lumière s'épure, et ses rayons plus prompts et plus ardents vont bientôt sécher, par une chaleur modérée, l'humidité de la terre et les présents de l'aurore. »

Enfin, décor final, en demi-teinte : « les vapeurs douces qu'ils enlèvent forment en l'air des nuages légers qui, portés sur l'aile de l'inconstance et des zéphyr, ne laissent pas de former des contrastes réguliers dans le vaste tableau des cieux » (*Réflexions sur le goût de la campagne*).

Même opposition si l'on compare les « solitudes » que j'ai déjà citées et *la Solitude* de Théophile, au début du xvii^e siècle. La solitude de de Villiers (fin du xvii^e siècle) commence par une intention juste puisqu'elle n'est pas la solitude abstraite de n'importe qui n'importe où, mais celle de de Villiers lui-même dans son château de Sucey ; seulement, tout de suite, elle devient un thème à « discours moral », c'est-à-dire à dissertation sagement composée. Exorde : on aperçoit Paris dans l'éloignement.

Que d'ici Paris est aimable !

Qu'il est beau dans l'éloignement !

Puis dissertation en deux parties. 1^{re} Partie : tout ce qu'on ne voit pas à Sucey : ni sots, ni fainéants, ni faux dévots, ni petits-maitres, ni intrigants, ni abbés mondains, ni pédants, ni financiers. 2^e Partie : tout ce qu'on y trouve : la paix, la simplicité, l'honnêteté, la sécurité, la liberté, la piété.

Au contraire *la Solitude* de Théophile a beau être une « ode », elle n'a rien de la gravité compassée et de l'ordonnance majestueuse que la poésie classique imposera au genre de l'ode. Très longue juxtaposition de détails descriptifs où se mêlent les impressions personnelles et les évocations mythologiques, sans choix et sans suite :

Dans ce val solitaire et sombre,
Le cerf qui brame au bruit de l'eau,
Penchant ses yeux dans un ruisseau
S'amuse à regarder son ombre.

De cette source une Naïade
Tous les soirs ouvre le portal

De sa demeure de cristal
Et nous chante une sérénade.

Les nymphes que la chasse attire
A l'ombrage de ces forêts
Cherchent les cabinets secrets
Loins de l'embûche du satyre.

Jadis, au pied de ce grand chêne
Presque aussi vieux que le soleil,
Bacchus, l'Amour et le Sommeil
Firent la fosse de Silène.

Un froid et ténébreux silence
Dort à l'ombre de ces ormeaux,
Et les vents battent les rameaux
D'une amoureuse violence

Puis deuxième partie, qui est la raison d'être de la pièce. Une solitude, vers 1620, ne peut guère être qu'une solitude galante. Si Théophile goûte ce val solitaire et sombre c'est pour y conduire son « ange », pour s'y coucher avec elle sur le tapis vert et entrer au creux de la roche. Il décrira donc les beautés de cet ange avec un peu plus d'ordre que celles de la nature, parce que l'ordre n'est qu'une énumération : ses yeux, son teint, ses cheveux, sa bouche, sa voix, etc... Et puis quand il a contemplé sa déesse, Théophile la caresse :

Approche, approche ma Dryade!
Ici murmureront les eaux;
Ici les amoureux oiseaux
Chanteront une sérénade.

La pièce célèbre de Théophile, *Le Matin*, dont on cite si souvent la strophe

Une confuse violence
Trouble le calme de la nuit;
Et la lumière, avec le bruit,
Dissipent l'ombre et le silence

n'est pas mieux réglée; les détails descriptifs s'y succè-

dent au hasard; et la pièce s'arrête quand l'imagination du poète est à court. Le procédé d'invention par énumération est fréquent chez tous les poètes de cette moitié du xvii^e siècle, notamment dans tout ce qui se rattache au genre burlesque (par exemple dans *la Chambre du débauché*, la *Rome ridicule*, etc. de Saint-Amant). Il est à peu près le seul procédé d'un très grand nombre de tragi-comédies et pastorales et de tous les romans¹. Dans les tragi-comédies et les pastorales il y a bien un commencement et une fin; il faut qu'à la chute du rideau les amants s'épousent, ou expirent. Mais entre ce point de départ et ce terme il semble que le seul art du poète soit de renoncer à toute espèce d'art et de vraisemblance. Les événements ne semblent juxtaposés et entassés que par un destin facétieux acharné à les brouiller dès qu'ils s'éclairent. On connaît *l'Illusion comique* de Corneille, et comment trois actions s'y succèdent, l'anxiété de Pridamant qui cherche son fils enfui de la maison paternelle; les amours de ce fils Clindor et les aventures tragi-comiques où l'amour l'engage; la tragédie enfin qu'il joue avec Isabelle dans la troupe comique où ils ont dû, pour vivre, s'engager. Mais cette complication est la clarté même au prix des autres comédies ou tragi-comédies de Corneille, des premières tragi-comédies de Rotrou et surtout de la plupart des tragi-comédies contemporaines. Les chefs-d'œuvre de Corneille, les œuvres de Racine enseigneront, comme je l'ai montré, la simplicité et la clarté. Rotrou, Quinault dans une certaine mesure et dans certaines de leurs œuvres imiteront la simplicité de Corneille. Pourtant Corneille reviendra, par un penchant invincible, aux actions « implexes », terme poli pour dire inextricables. Thomas Corneille, Pradon, et les autres resteront indécis entre la simplicité ordonnée et les attrait d'un romanesque où les événements se moquent du bon sens et de la logique. Il suffit, par exemple, de comparer l'intrigue de la *Phèdre* de Racine aux aventures

1. Par exemple, dans le *Roman comique*, Scarron déclare qu'il lui plaît d'aller à l'aventure.

trop ingénieuses de celle de Pradon. Surtout le roman s'est donné pour loi, pendant tout le xvii^e siècle et une partie du xviii^e, de n'avoir aucune loi de composition. Son seul principe est l'aventure, l'aventure suscitant l'aventure, par une sorte de jeu fantasque et sans fin. C'est, on le sait, la marche des romans précieux depuis *l'Astrée* jusqu'aux romans de M^{lle} de Scudéry. Personne n'avait l'idée de cette conception dramatique de nos romans modernes qui tendent, comme sur un théâtre, à poser un seul problème, à lui faire suivre quelques péripéties claires et à terminer quand ce problème est dénoué. Il n'y a pas d'action dans un roman ou plutôt une action en s'achevant ou avant de s'achever en suscite une autre et ainsi de suite, à l'infini. C'est pour cela que presque tous les romans (exception faite pour quelques romans sentimentaux qui sont des élégies sans action) usent du procédé des « tiroirs » qui insèrent dans le premier roman une demi-douzaine ou une douzaine d'autres romans. C'est pour cela que les romans paraissent en six, dix, douze volumes dont la publication s'espace sur un certain nombre d'années et parfois (comme pour *l'Astrée*, la *Marianne* de Marivaux, etc...) ne s'achève pas. Personne n'est pressé de connaître la fin puisqu'il n'y a pas de fin. Ce goût du romanesque, conduit par la seule fantaisie du hasard, est la règle pendant plus d'un siècle. On a beaucoup trop tendance à juger les romans de l'époque classique sur la *Princesse de Clèves* ou *Manon Lescaut*, ou même sur le *Roman bourgeois* (qui tout en étant quelque peu décousu reste assez simple et surtout très court). Ce ne sont guère que des exceptions. Presque tous les romans sont ce que tout le monde entend par du « roman », c'est-à-dire du hasard désordonné, de l'invraisemblance capricieuse. C'est ce roman-là qu'on goûte dans le *Gil Blas* dont les aventures ne se terminent que parce que Lesage juge qu'il est temps de les achever, dans le *Cléveland* de Prévost, dans ses *Aventures d'un homme de qualité*, dont *Manon Lescaut* n'est qu'un épisode, dans tous les romanciers qui plaisent, depuis M^{me} de Villedieu jusqu'à M. de Mouhy.



Peu à peu pourtant la littérature cède à la loi de la composition méthodique et claire. Le roman est en dehors de la littérature, puisqu'il est en dehors de la Rhétorique et de la Poétique. C'est ce qui explique sa longue indépendance et ses vagabondages. Mais le théâtre s'assagit, s'ordonne. La pastorale et la tragi-comédie disparaissent. Les amateurs de la tragédie cornélienne, des sujets riches d'invention ne survivent guère à Saint-Evremond. Dès le xviii^e siècle Racine devient le grand maître de la tragédie et son influence prend une nouvelle force par celle de Voltaire qui se met résolument à son école. Surtout la poésie lyrique capricieuse des Théophile ou Saint-Amant (qu'ils intitulaient eux-mêmes « caprice ») fait place de plus en plus à une poésie oratoire, étroitement soumise à l'influence de la rhétorique.

Cette influence est sensible, dès le commencement du xvii^e siècle. On sait que l'un des mérites des poèmes de Malherbe (ou, du moins, l'un de ceux dont l'esprit classique lui a fait un mérite) est la sage progression de leur ordonnance. J'ai cité des exemples de poésie lyrique désordonnée dans Théophile, dans Saint-Amant; j'aurais pu aussi bien en trouver dans Tristan et dans beaucoup d'autres. Mais ces irréguliers eux-mêmes n'ont été capricieux que par boutades. Malgré leurs proclamations d'indépendance et le droit qu'ils réclament d'écrire « confusément », ils ont été des élèves de la rhétorique, jetés hors des sagesse scolaires par la force de leur tempérament, mais tout prêts cependant à s'instruire et à croire aux leçons de l'École. Il y a bien des longueurs, des disproportions, de la prolixité et parfois bien du « brouillamini » dans les Odes, les Stances, les Elégies de Théophile. Il y barvarde; il s'y attarde à toutes sortes d'entrelacs et fioritures précieuses, parce que c'est la mode. Mais déjà pourtant beaucoup de ces pièces tendent à être des discours. Elles ont un sujet, une proposition, puis des arguments qui nous

conduisent à la démonstration d'une conclusion. Il écrit *La maison de Silvie* et c'est une maison bien galante, ornée des festons et des astragales de la poésie précieuse. Mais on y peut suivre, le plus souvent, le plan judicieux d'un architecte raisonnable. L'Ode X est le couronnement adroitement équilibré de la demeure :

Rossignol, c'est assez chanté,
Ce parc est désormais trop sombre.
Je trouve Apollon rebuté
D'écrire si longtemps à l'ombre.

C'est assez, donc, célébrer, comme il l'a fait dans les pièces précédentes, et la nature et l'amour de Silvie. Il reste à chanter (ici la pièce devient, pendant trois strophes, assez confuse) la gloire d'Alcandre et de sa race. Il reste surtout à suivre, après les myrtes et les lauriers

le vertueux sentier
Où son juste dessein l'attire.

Ce sentier vertueux le conduit à Dieu, au « Roi des Rois » qui porta la croix. Il en chantera la puissance créatrice :

Son esprit, partout se mouvant
Fait tout vivre et mourir au monde,

puis son éternité :

Tous les siècles lui sont présents
Et sa grandeur non mesurée
Fait des minutes et des ans
Même trace et même durée...

Il terminera par une prière :

Ici, Muses, à deux genoux,
Implorons sa divine grâce

et par l'hommage à « Lisis », au puissant duc, qu'il faut bien louer après avoir évoqué « les ombres, les fleurs, les

oiseaux » puisque c'est chez lui qu'il a pu charmer, en les goûtant, son « ennui¹ ».

Le souci de la composition est encore plus sensible dans les célèbres *Plaintes d'Acante* de Tristan. Là aussi, il y a des longueurs, car le poète se préoccupe moins de dire « à peu près tout ce qu'il ressentait » que de le dire avec les grâces et trouvailles de style que la mode exigeait des amants « plaintifs ». L'ornement l'emporte encore sur le corps du morceau. Pourtant Tristan a fait effort pour que le corps fût bien proportionné. Les « Stances » deviennent vraiment un discours du « genre démonstratif », une cause plaidée longuement pour démontrer à l'amante cruelle qu'elle a tort de le dédaigner. Deux strophes nous font paraître Acante qui

Semblait un moreeau du rocher
Sur lequel ses pensers le venaient d'attacher.

Puis exorde d'Acante qui atteste la misère d'un homme dont la belle rebute tous les soins. Elle a tort, et il sied de le lui prouver par des arguments que la Rhétorique rangerait dans les lieux extrinsèques, parmi « les titres » et la « renommée » et parmi les « mœurs ». 1° Acante est de bonne race; et il a donné les preuves les plus éclatantes du courage. Il a combattu victorieusement une tigresse et un Centaure « épouvantable à voir » qui s'était emparé d'une Nymphé et voulait « lui faire une violence ». 2° Il est chaste, car il a délié la Nymphé sans même s'apercevoir qu'elle était nue et belle; ou plutôt, depuis qu'il aime son ingrate, il voit les beautés avec indifférence. 3° Il est savant :

Je sais le cours des eieux et connais la puissance
De cent raïnes de valeur
Qui peuvent tout guérir, excepté ma douleur.

4° Il est l'heureux possesseur d'un parc qui va permettre

1. M. G. Cohen a montré que déjà, lorsqu'il était étudiant à Leyde, Théophile a écrit une ode du type « malherbien » plutôt que « ronsardien » (*Les Écrivains français en Hollande...* Paris, Champion, 1920, p. 267).

à Tristan d'intercaler, mais avec logique, le thème du « promenoir des amants ». Si sa belle le veut, il l'y conduira, parmi les fleurs symboles des amants mythologiques, parmi les arbres dont l'écorce est gravée de sa devise, dans une grotte, parmi les jets d'eau et les machines

Et force moulinets, faits à divers usages

Qui tournent bien diligemment

A la faveur de l'eau qui coule inécessamment.

5° Une collation l'y attend, rustique, mais délicieuse, et 6° une douce harmonie, 7° des présents, bassin de cèdre artistement gravé, corbeille « unique en sa rare manière » ; 8° on visiterait les abeilles ; 9° on se promènerait en barque. Malheureusement Acante se fait peu d'illusions sur le succès de son plaidoyer. Rien ne lui servira d'être noble, héroïque et riche. Il continuera à se désespérer. La nuit même, s'il s'endort, Morphée, « ingénieux à le désespérer », lui enverra des rêves cruels. C'est le thème des rêves d'amant, traditionnel comme celui du « promenoir » mais il est, lui aussi, logiquement amené. Il ne reste à Acante qu'à chercher des consolations. Il en trouve dans la pitié de la nature ; le Ruisseau « murmure du mépris que vous avez pour moi » ; surtout dans la contemplation d'un portrait que fit de la belle un berger subtil. Vains remèdes. Le seul efficace, que lui conseille la mère de Mirtil, est d'oublier son amour. Mais c'est une guérison dont il ne veut pas :

Je n'en saurais jamais guérir

Et quand je le pourrais, j'aimerais mieux mourir.

Bien entendu, ceux qui sont des élèves plus dociles de Malherbe ou de M. de Balzac (Théophile d'ailleurs était grand ami de Balzac) mettent dans leurs poèmes un ordre encore plus sévère, ou plutôt ils s'entendent mieux à assurer l'équilibre du développement en évitant la prolixité descriptive ou galante. Les *Stances* de Racan sur la vie champêtre ont une sincérité et une grâce aisée que n'ont pas toujours les solitudes et promenoirs trop

mythologiques et trop galants de Théophile, Tristan ou Saint-Amant. Mais elles ont, en un certain sens, plus d'apprêt; car elles sont non pas la rêverie nonchalante d'un La Fontaine, l'effusion d'un Jean-Jacques Rousseau, mais un *Discours sur les avantages de la vie champêtre*. Celui qui mène sagement cette vie évite les tracas des affaires et les orages de la fortune (str. 1-2) — au lieu d'un empire il a son domaine (str. 3) — il en voit la prospérité qui emplit sa cave et ses greniers (str. 4) — il y vieillit paisiblement (str. 5) — et, méprisant les aventures, meurt dans le lit de ses pères (str. 6).

Désormais presque toute la poésie qui ne sera pas de la poésie précieuse sera ainsi du discours en vers. Sans poursuivre plus loin l'histoire de cette soumission du lyrisme à l'éloquence, étudions d'abord les puissances qui l'ont asservie en même temps qu'elles dominaient la littérature presque tout entière.

CHAPITRE II

LA RHÉTORIQUE ET SES MÉTHODES

On a pu donner des noms propres à ces puissances qui ont soumis l'esprit classique à une logique réfléchie; on les a appelées Malherbe, Balzac. Ils ont certes joué leur rôle dans la formation de la pensée classique. Mais ils ont été surtout des maîtres de l'expression, des professeurs de langue et de versification. Pour ordonner et lier solidement les idées leurs contemporains n'avaient qu'à suivre les directions rigoureuses de cette rhétorique qui n'était pas seulement reine dans les collèges, qui y était seule. Cette rhétorique en latin, dans une éducation où on ne parlait que latin, ne pouvait pas enseigner la clarté et l'élégance du style français; mais elle donnait les conseils les plus précis et les plus judicieux sur la disposition des idées en français comme en latin.

L'invention de cette rhétorique n'était pas française¹. Ebauchée d'abord dans des sortes de collèges d'étudiants en Angleterre, puis en Allemagne, dès la fin du xiv^e siècle et au début du xv^e, elle prend une forme stable et méthodique au début du xvi^e siècle, au gymnase de Saint-Jérôme à Liège. L'enseignement y est déjà tout à fait analogue à ce qu'il sera en France pendant trois siècles. C'est un enseignement pénétré de cette tradition que Balzac trouvera à Leyde, en 1615, quand il viendra étudier². Puis le col-

1. Cf. l'ouvrage de M. J. Gaufrès (Bibliographie, p. 11).

2. Cf. G. Cohen, *Les écrivains français en Hollande...* Paris, Champion, 1920.

lège de Saint-Jérôme est imité en Allemagne, à Strasbourg, en France à Nîmes, par Baduel dont l'influence fut considérable. Vers la fin du xvi^e siècle il y a en France une quarantaine de collèges qui suivent les méthodes de Strasbourg et de Nîmes. Les Jésuites l'approuvent en confiant, en 1586, la rédaction de leur *Ratio studiorum* à six Jésuites d'Espagne, Portugal, France, Autriche, Allemagne, Italie. L'Université de Paris adopte, dans son ensemble, cette *Ratio studiorum* en 1600. Les « humanités » ou plus exactement la prépondérance de la rhétorique latine ne sont donc pas d'invention française; et les Jésuites les ont imposées dans leurs collèges d'Espagne, Italie, Autriche, ou Allemagne comme dans ceux de France. Mais c'est en France qu'elles ont fait la fortune la plus éclatante et que, de discipline scolaire, elles sont devenues la discipline générale de la pensée. C'est par elles que la notion d'ordre logique et calculé s'est imposée à toute la littérature.

On en étudiait les méthodes dans la deuxième des trois parties de la rhétorique : invention, disposition, élocution. Le petit manuel de rhétorique de 1813¹ va nous dire clairement ce qu'était l'étude de cette disposition qui s'est, d'ailleurs, lentement perfectionnée, les manuels de la fin du xvi^e siècle et du commencement du xvii^e étant plus confus que ceux de la fin du xvii^e siècle et du xviii^e. La Disposition « dans l'art oratoire, consiste à mettre en ordre toutes les parties fournies par l'Invention, selon la nature et l'intérêt du sujet qu'on traite. La fécondité de l'esprit brille dans l'invention, la prudence et le jugement dans la disposition ». Le rôle de cette prudence et de ce jugement sera d'abord de distinguer les six parties d'un discours : « l'exorde, la proposition et la division, la narration, la preuve ou confirmation, la réfutation et la péroraison ». La proposition « est l'exposition claire et précise du sujet ». Mais pour qu'elle soit tout à fait claire et précise il est souvent nécessaire, dès le début, de faire connaître les éléments d'un sujet complexe. « Toutes les fois que la proposition est composée,

1. Bibliographie, p. 11.

ou qu'étant simple, elle doit être prouvée d'abord par tel moyen, ensuite par tel autre, il y a *division*. La division est donc le partage du discours en divers points qui seront traités successivement par l'orateur. » Il s'agit ici de la division annoncée par l'orateur à la fin de sa proposition. On a reproché à cette division son pédantisme. « Fénelon, dans ses *Dialogues sur l'éloquence*, blâme la méthode des divisions; il préfère l'ordre prescrit par Cicéron, cet ordre qui, par un enchaînement de preuves qui se soutiennent mutuellement, conduit l'auditeur au but sans qu'il s'en aperçoive. » Mais Fénelon et ceux qui divisent sont d'accord. Qu'elle soit déclarée ou cachée la division doit être réelle. Elle doit être aussi non pas seulement une distinction et une succession, mais un enchaînement. Il faut veiller à la *liaison des preuves*. « Il ne suffit pas de choisir, d'arranger les preuves et de leur donner une forme; il faut encore les lier de manière qu'elles ne fassent qu'un corps : les transitions mettront de l'enchaînement entre différentes raisons, qui, réunies, sembleront naître les unes des autres, s'appuyer mutuellement, et concourir toutes à démontrer une même vérité. »

Tel est, dans sa perfection, cet enseignement de la disposition. Il est, dans ses apparences, tout à fait dogmatique. Il multiplie les préceptes de la narration, de la preuve, de la réfutation, de la péroraison. Il étudie successivement les règles de la disposition particulières au genre démonstratif, au genre délibératif ou au genre judiciaire. Il énumérera les huit manières dont on pourra montrer à son adversaire qu'il a mal disposé ses preuves, donc mal raisonné. C'est à qui, parmi nos professeurs de rhétorique, élaborera un code plus prudent, donc plus méticuleux. Mais il faut dire, et c'est là ce qui explique en partie le succès de la rhétorique, que ce pédantisme et ce dogmatisme sont beaucoup plus apparents que réels. Nous aussi, héritiers de la rhétorique, nous enseignons, dans nos lycées et collèges, l'art, on pourrait presque dire la science de la composition. Nous avons bien raison. Mais c'est nous, au fond, qui enseignons une science un peu rigide; et ce sont

les rhéteurs du xvii^e, du xviii^e et du xix^e siècle qui exigeaient de leurs élèves de la souplesse d'esprit et une incessante adaptation des principes généraux à des cas particuliers. Car notre enseignement du français aboutit uniquement à des dissertations, c'est-à-dire à la discussion critique d'opinions littéraires; ce sont tous exercices du même ordre et qu'on peut construire selon quelques types assez peu nombreux. Au contraire la Disposition de la rhétorique consiste, comme le dit notre Manuel, à ordonner « selon la nature et l'intérêt du sujet qu'on traite ». Or les sujets sont extrêmement variés, et leur nature, leur intérêt peuvent être encore plus divers. Harangues, discours, c'est toujours un homme qui se lève et qui péroré. Mais sa parole conduit ou s'efforce de conduire la multitude complexe des actions humaines, le vote d'une loi, le jugement d'un tribunal, l'énergie d'une armée, la décision d'un individu. Non seulement l'orateur doit s'adapter au but qu'il poursuit, ne pas démontrer l'innocence d'un accusé comme la nécessité d'une victoire, mais il doit tenir compte de mille circonstances changeantes et subtiles, étudier, comme le disent les rhétoriques, les caractères et les mœurs, ne pas plaider devant une foule ardente et grossière comme devant des sénateurs perspicaces et froids. Si bien qu'il ne s'agit plus, comme dans nos dissertations, de démontrer la vérité, la vérité impersonnelle, mais de donner l'illusion d'une vérité. La rhétorique est non un art de prouver, mais un art de persuader. Elle est moins une logique que l'art de faire croire à une logique. Elle exige donc la plus grande souplesse dans le maniement des règles. Ses ordonnances, ses logiques au lieu d'avoir les rigueurs techniques de la scolastique deviennent sans cesse un jeu délicat. C'est ce qui explique et qu'elle ait pu dominer si longtemps notre littérature et qu'elle ait pu laisser leur place au génie et à la vie.

Toutes les rhétoriques, du xvii^e au xix^e siècle, sont toutes pléines de cet enseignement des circonstances, des nuances. Par cette conception théorique de l'éloquence elles ont dû, en enseignant la rhétorique, enseigner sans

cesse une psychologie. Elles ont invité leurs élèves à se défier des règles générales en leur démontrant que chaque sujet a ses règles particulières. Seule la réflexion personnelle de l'élève peut lui révéler ces conditions particulières du sujet. Dès le début du discours, Gibert nous le prouve, il faut faire l'analyse des âmes : « Ainsi, dès qu'on a donné une idée générale de la cause et qu'on a fait connaître les deux parties qui plaident, voyons si dans leurs personnes ou dans celles des juges, ou dans celles de leurs avocats, ou dans celles de leurs protecteurs, ou enfin dans la cause même, il n'y a point de justes considérations qui sautent d'abord aux yeux et se présentent d'elles-mêmes, capables de nous concilier le juge ou de l'aliéner.... » Quand nous aurons pesé ces justes considérations nous pourrions chercher nos preuves, qui ne sont pas du tout les preuves de la vérité en soi mais celles qui donneront l'illusion de la vérité dans telles circonstances et à tels auditeurs : « Dans le choix des preuves, dit Jouveney, il faut surtout tenir compte de celles qui touchent l'auditeur et qui sont appropriées à ses opinions, à son esprit, à sa condition, à son âge. Nous sommes tous séduits par les apparences fausses ou vraies de ce qui est bon, mais ce qui est bon pour moi ne l'est pas pour vous. Telle chose est utile à ceux-ci, telle autre agréable, honorable pour ceux-là, telle autre nous plaît et nous charme dans des circonstances différentes. Comme les hommes ne se laissent guider par les raisons que suivant les sentiments qu'ils éprouvent, il faut, en dehors des preuves qui éclaireront notre esprit, exciter les passions, si le sujet le comporte, ébranler la volonté. Pour cela, il sera fort utile de bien connaître les mœurs des hommes et la nature des mouvements de l'âme. Pour chaque genre de causes il faut exciter des passions différentes. »

C'est pour cela que les Rhétoriques font une si grande place, presque toujours, au chapitre des *Passions*. Elles ne se contentent pas, sauf les plus médiocres et les plus pédantes, de les diviser et classer : passions du désir, passion de la colère, passions mixtes, etc... Elles indiquent par

quels principes on peut les émouvoir, et le principe essentiel est qu'il n'y a pas de principe; ou plutôt ce principe est fort différent de celui qui dirige avec rigueur l'intelligence et le raisonnement. « Pour se convaincre, dit Gibert, de cette vérité, que les passions dans le discours sont un fondement légitime de persuasion, il ne faut que distinguer deux ordres dans l'homme, l'un de l'esprit pour les sciences, l'autre du cœur pour la vie; et observer que le premier va par principe à des conclusions, mais que l'autre tend par des sentiments ou des affections à la fin dernière; que c'est par ignorance qu'on pêche dans celui-là, et qu'on ne pêche guère dans celui-ci que par sa faute; que s'il s'agit cependant d'instruire aussi quelquefois dans l'ordre du cœur, toutes les vérités qui entrent dans cette instruction ne se proposent que pour être aimées; au lieu que celles qui se proposent dans l'ordre de l'esprit ne se proposent que pour être connues... » Le Manuel de 1813 tient le même raisonnement, dans son chapitre *Des passions*. « L'orateur qui veut toucher les esprits doit en étudier les dispositions, sans quoi il produira un effet tout contraire à l'effet qu'il désire. Si celui qui vous écoute est dans l'affliction, et que vous entrepreniez de lui inspirer subitement de la joie, vous le rebuterez, vous l'offenserez. Conformez-vous à sa triste pensée, si vous voulez trouver accès dans son cœur : c'est l'art d'Horace, lorsqu'il entreprend de consoler Virgile de la perte de son ami Quintilius (Liv. I, *Od.* 20). On doit, de même, avoir égard à la différence des âges; des conditions, des mœurs, des caractères... »

Ce sage précepte, qui s'oppose à la rigueur des préceptes et leur associe constamment l'esprit de finesse et d'analyse psychologique, intéresse toutes les parties de la rhétorique. Il se fait sentir non seulement dans l'invention et l'élocution, mais encore dans la disposition. « Quelques rhéteurs, dit le Manuel de 1813, pensent que la meilleure manière d'arranger les preuves est de commencer par les plus faibles, pour s'élever successivement jusqu'aux plus fortes : *Semper augeatur et crescat oratio*. Cette pratique

est bonne sans doute, lorsque le premier moyen est par lui-même capable de faire une impression avantageuse ; mais, s'il est faible, c'est avec raison qu'elle est condamnée par Cicéron qui veut (*De Orat.*, II, 313) qu'on débute par des moyens puissants... Cet ordre est juste dans la spéculation, mais, sur le terrain, les choses demandent quelquefois d'autres arrangements. Chaque sujet a ses règles propres : c'est à la prudence et au bon sens de l'orateur à les trouver et à les suivre. » Rollin, dans son *Traité des études*, a donné un exemple, qui a fait fortune, de cette prudence à la fois dans l'invention et dans la disposition. Il étudie un discours de Tite-Live. Annibal est entré dans Capoue que l'intrigue d'une partie des habitants lui a livrée. Deux riches citoyens lui offrent un festin somptueux. On y invite Jubellius et Pacuvius. Pacuvius obtient d'y amener son fils Pérolla bien qu'on le sache attaché au parti des Romains. Après le repas Pérolla tire son père à l'écart et lui déclare qu'il est résolu à venger la trahison et à tuer Annibal. Pacuvius, épouvanté, tient à son fils un discours pour le détourner de son dessein. Bien entendu Tite-Live n'a pas le texte de ce discours. Il l'invente, comme tous ses discours, et Rollin reconstitue ce travail d'invention qui, docile aux méthodes de la rhétorique, s'applique d'abord à l'invention proprement dite, puis à la disposition.

La première opération de Tite-Live, en faisant parler Pacuvius, était d'imaginer « des motifs capables de toucher et de convaincre le fils ». Il s'en est présenté trois à son esprit : le premier est tiré du danger où Pérolla « s'expose en attaquant Annibal au milieu de ses gardes. Le second regarde le père même, qui est résolu de se mettre entre Annibal et son fils et qu'il faudra, par conséquent, percer le premier. Un troisième se tire de ce que la religion a de plus sacré, la foi des traités, l'hospitalité, la reconnaissance ». Voilà l'*Invention*. Après avoir fait choix des raisons, il fallait leur donner un ordre convenable ; et, dans une harangue aussi courte que celle-ci devait l'être, l'ordre demandait que les raisons « allassent toujours en croissant, et que les plus fortes fussent mises à la fin. La religion

n'est pas, pour l'ordinaire, ce qui touche le plus un jeune homme du caractère de Pérolla » ; on commencera donc par cette idée. « Son propre intérêt, son danger personnel le touchent bien plus vivement ; ce motif doit tenir la seconde place. Le respect et la tendresse pour un père qu'il faudra égorger avant que d'arriver à Annibal, passent tout ce qu'on peut imaginer ; c'est donc par où il faudra finir. Voilà ce qui s'appelle en rhétorique la *Disposition*. »

*
* *

Il ne faut pas oublier ce souci qu'a la rhétorique de se placer en face de réalités sans cesse changeantes et complexes si l'on veut comprendre ses succès et son influence. Sans cesse, nous l'avons vu, elle tendait à mettre des conventions à la place de la vie ; sans cesse elle s'efforçait de substituer des règles et préceptes quasi mécaniques à l'effort d'une pensée libre qui suit ou la fantaisie de son génie ou la forme changeante et mobile des réalités. Mais elle prenait pourtant des précautions contre elle-même. Elle ne cessait de parler de la diversité des âmes humaines, de l'art délicat de suivre et d'émouvoir les passions. Elle était beaucoup moins loin qu'on ne semble le croire de ce qu'on appelle la « rhétorique de Pascal » où Pascal ne fait guère que prendre et affiner le meilleur des rhétoriques traditionnelles. Ainsi s'explique qu'elle ait pu s'associer au génie d'un Racine, d'un Bossuet, d'un Molière lui-même ou même d'un J.-J. Rousseau sans les dessécher, et peut-être sans les altérer.

Il n'est pas douteux cependant, malgré ces réserves et ces compliments, que si la rhétorique a été une école relativement judicieuse, elle a eu les inconvénients d'une école où l'homme continuerait à se plier aux habitudes scolaires de l'enfant et du jeune homme. On a beau, quand on enseigne, proclamer que beaucoup de choses ne s'enseignent pas, on est toujours porté à réduire la part de ces choses et à les révéler d'autant plus qu'on en parlera moins. C'est ce qui est arrivé à la plupart des régents qui préparaient

la rhétorique ou qui l'enseignaient. Les meilleurs résistent assez bien à la tentation de tout prévoir et de tout régler. C'est le cas de Rollin. Ce n'était guère le cas de Le Gras, convaincu que « personne ne peut douter que l'ordre qui se trouve dans les choses ne soit la cause de leur beauté et le désordre et la confusion celle de leur laideur et difformité¹ »; ni celui du P. Jouvency. Pour nous en tenir à l'ordonnance des idées : « voici, dit Jouvency, les règles de la division. Il faut que chaque partie comprenne et embrasse tout ce qui s'y rattache, et que ces parties ne soient pas trop nombreuses. — On partage ordinairement le discours en trois parties, quatre au plus. Il faut que ces parties soient bien distinctes entre elles; que l'une d'elles n'en renferme pas une autre; qu'elles soient claires, faciles à saisir; qu'elles ne soient pas tirées de trop loin, obscures, entortillées et préparées plutôt pour faire briller le talent de l'orateur que pour établir des distinctions dans le raisonnement. — Il faut enfin que l'on suive dans le développement des parties l'ordre dans lequel elles ont été exposées. » Conseils judicieux, conseils même de simple bon sens. Pourtant ils ne peuvent pas suffire au P. Jouvency. « La division, continue-t-il, peut se tirer de plusieurs points principaux... » Et il en énumère méticuleusement dix, qu'il numérote : I. Du concours fortuit et imprévu de certains événements dans la même cause. — II. Du discours de l'adversaire d'après lequel on divise le sien. — III. De la proposition elle-même qui se partage naturellement, comme le genre en ses espèces et le tout en ses parties, etc... Sans doute il parle de « points principaux » et dit ce qui « peut » être fait, non pas ce qui est une règle et une nécessité. Mais d'autres seront moins sages que lui.

C'est déjà le cas de Gibert qui complique savamment les conseils de Jouvency. Si l'on étudie la Disposition, « il faut se ressouvenir que nous avons distingué trois genres de causes ou trois hypothèses, la judiciaire, la délibérative et la théorique, à quoi nous ajoutons que chaque partie du

1. *Rhétorique*, p. 85.

discours (exorde, proposition, narration, etc.) exige une méthode différente dans chaque hypothèse. D'où il s'ensuit qu'il faut donner un chapitre à chacune de ces hypothèses et que, dans chaque chapitre, il faut parler des règles que l'hypothèse dont il y sera question exige pour chaque partie du discours, etc... » C'est dire en style doctoral que le code des règles comprendra un premier chapitre sur les règles de la disposition dans le genre judiciaire, comportant les règles : 1° de son exorde, 2° de sa proposition, 3° de sa narration, 4° de sa confirmation, 5° de sa péroraison. Un deuxième chapitre réglera la disposition du genre délibératif avec des subdivisions analogues, etc... Non seulement on aura ainsi des préceptes sûrs pour tous les cas, préceptes qui régleront les dispositions générales, mais on en fixera d'aussi rigoureux pour la disposition intérieure de chaque partie. Il y a, par exemple, une « seconde règle » qui prévoit « qu'après la narration on met, lorsque cela convient, quelque petite réflexion, comme pour donner le temps de respirer » ; une troisième prescrivant « que si l'orateur a tout à la fois des exemples et des arguments, il faut placer le raisonnement le premier, et l'exemple le second, à moins que l'exemple ne fût plus facile. La raison est que... ». Il n'y a pas jusqu'à la digression qui n'ait elle aussi ses règles. Faire une digression, n'est-ce pas sortir de l'ordre et bafouer les principes de la rhétorique ? Mais la rhétorique sait discerner l'ordre caché dans le désordre et forcer le caprice lui-même à confesser la gloire de la discipline. Elle donnera donc les règles de la digression. Quand les digressions sont nécessaires, dit Gibert, il faut que l'orateur fasse preuve « de choix et de prudence pour ne pas prendre ces digressions à l'aventure. Il a aussi besoin d'art pour les déguiser et empêcher qu'elles ne paraissent digressions à l'égard du choix, 1°..., 2°... Quant à l'art de déguiser les digressions il faut...il faut... ».

Encore Gibert n'est-il pas le premier venu. Il fut recteur de l'Université de Paris ; il est une manière de célébrité scolaire, et s'il manque fâcheusement d'aisance et

de finesse, il ne manque pas de jugement et d'une certaine mesure. Bien d'autres régents de rhétorique, en dictant leurs cahiers ou en les publiant, ont rivalisé de gravité doctrinale et de précision dogmatique. Ils n'ont rien voulu laisser qui ne fût classé, étiqueté, rigoureusement prévu et minutieusement réglé. Tel notre Manuel de Hurtaut (1782). Section seconde : « De la disposition ». On y étudierait, comme je l'ai dit, les trois genres démonstratif, délibératif, judiciaire que l'on diviserait en dix-huit sous-genres. Pour chacun d'eux l'orateur n'a besoin d'aucun effort de réflexion. Il n'a qu'à consulter le code. Une loi sèche, stricte, impérative lui dira ce qu'il doit faire. Qu'est-ce qu'un discours pour une naissance (*oratio gene-thliaca*) ? C'est celui qu'on prononce pour le jour de naissance de quelqu'un. — Comment le compose-t-on ? Si quelqu'un vient d'avoir un enfant, ou si on lui adresse un discours pour son anniversaire de naissance, on considère le temps de la naissance, année, mois, jour, heure et lieu, la vertu des parents, la famille. On continue en formulant des espérances, des félicitations, une prière et un vœu. — Qu'est-ce qu'une oraison funèbre ? C'est celle que l'on prononce aux funérailles d'un homme éminent. Comment la compose-t-on ? On commencera par une plainte, une exclamation ou une interrogation ; puis on tiendra compte de la personne qui est frappée par ce deuil. Ensuite on tirera l'éloge du défunt des lieux communs du genre démonstratif ; puis le genre de la mort, ceux qui en ont été les témoins, leur douleur, et leur deuil. On terminera par une consolation », etc...

Cet esprit de réglementation aurait pu n'avoir qu'une influence très indirecte sur la littérature et sur la pensée classiques. Les exercices scolaires n'ont très souvent qu'un intérêt scolaire qui s'anéantit dès qu'on a quitté l'école. Les concours de collège donnaient aux meilleurs les titres d'*imperator* ou de *tribuns* et tel petit bourgeois pouvait (dans les collèges où le classement était commun) être l'*imperator* d'un marquis ou d'un vicomte ; il n'avait aucune peine, quand les portes du collège étaient franchies,

à se tenir pour le très humble serviteur de M. le vicomte et de M. le marquis. Cette rupture entre la vie scolaire et la vie est fréquente (à tort ou à raison) dans notre pédagogie contemporaine. Les exercices, latin, français, sciences, langues vivantes, y sont très divers. Chaque élève accepte ceux qui lui plaisent le moins comme une nécessité toute provisoire. Notre exercice scolaire essentiel, pour l'étude du français, est la dissertation. Des adolescents de quinze ou seize ans y sont invités gravement à juger Racine, Voltaire ou Victor Hugo, tout comme leurs ancêtres, du xvii^e au xix^e siècle, étaient invités à haranguer les armées, le sénat ou le peuple romain. Seulement ceux de nos jeunes contemporains qui s'intéressent surtout à leurs cravates, ou aux sports, ou aux mathématiques ne se font aucune illusion sur l'importance de leurs jugements. Ils dissertent, par obéissance, avec la seule ambition d'atteindre le baccalauréat. Ils savent que c'est là le terme impatientement espéré de leur métier de critique littéraire. Avant même d'être sortis du collège, ils ont fait deux parts de leur vie intellectuelle, l'une scolaire, et qui leur est comme étrangère, l'autre sincère, aimée ou du moins acceptée. De l'une il ne reste, très souvent, que des traces vite effacées ; l'autre seule s'organise et dure.

Il n'en était pas de même dans les collèges et de l'ancien régime et même du xix^e siècle jusque vers 1870. D'abord, comme je l'ai montré, la rhétorique y régnait seule, rhétorique latine d'abord, rhétorique latine et française ensuite. Dans la plupart des collèges, jusqu'à la Révolution, les seuls prix décernés sont, avec ceux de mémoire, de version, de thème et de vers latins, ceux d'amplification et de discours latin et français. Un peu de mathématiques (calcul, géométrie et algèbre élémentaires), quelques brefs exposés d'une histoire conventionnelle ne sont que des digressions rapides et distraitement suivies hors des domaines de la rhétorique. Toute l'ambition des élèves est donc, quand ils cessent de traduire, quand ils font œuvre personnelle, d'être de bons orateurs, c'est-à-dire d'appliquer les règles de la rhétorique. Sans doute, dès qu'ils quittent

le collège, ils cessent tout de suite d'être Scipion à Zama ou Cicéron bravant Antoine. Ceux qui ne deviennent pas avocats ou présidents de Parlement ne sont plus que des courtisans occupés d'intrigue, des financiers occupés d'argent, des hobereaux chassant sur leurs terres, voire des tailleurs ou perruquiers. Pourtant la rhétorique les suit ou plutôt, par chagrin de l'abandonner, ils l'obligent à les suivre. L'activité intellectuelle a été assez vive en France, aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles, non seulement dans une élite mondaine, mais dans certains milieux des classes moyennes ; plus vive, peut-être, à certains égards, que dans nos milieux de bourgeoisie et de petite bourgeoisie contemporaine. Nous pouvons la suivre assez bien, par exemple, dans l'histoire des Académies provinciales, puis dans celle de certains journaux locaux. Or cette activité se diversifie et s'enrichit profondément à partir de 1750 ; elle va vers des sciences, des sciences pratiques, des sciences sociales, etc.¹. Mais jusqu'à cette date elle n'a que deux ambitions : l'esprit galant et précieux et l'éloquence. Petits vers, « poésies fugitives », madrigaux, charades, énigmes où l'on essaie de faire briller son esprit, et discours. Tout est prétexte à discours dans ces Académies de grande ou de petite ville, qui se multiplient à partir de la fin du ^{xvii}^e siècle, et que les villes s'envient les unes aux autres. Le fond de ces discours est, en apparence, fort divers : philosophie, morale, vie sociale, esthétique, histoire ; puis sciences, sciences économiques, etc... Mais en réalité la diversité n'en est qu'un leurre. C'est surtout de la rhétorique. Il s'agit presque toujours de dégager du sujet annoncé de vagues lieux communs, de les ordonner avec méthode et de les exprimer avec les élégances et figures de style dont l'enseignement des collèges a donné le goût. Peu à peu l'esprit « expérimental », le sens des réalités précises va conquérir les esprits. L'histoire même de ces Académies en est le témoignage ; les sujets de prix n'y

1. J'étudierai ce mouvement dans une histoire des Origines intellectuelles de la Révolution française.

sont plus, très souvent, des dissertations-harangues, mais des études sur la culture des mûriers ou la fabrication de l'huile d'olive. Pourtant, dans bien des cas, le goût des vues pratiques et des observations précises est encore brouillé par l'éloquence, par le goût de la rhétorique. On trie les faits; plus souvent encore on s'en tient à de vagues généralités pour s'attacher surtout à les faire paraître avec art dans la mise en scène des exordes, narrations, confirmations, figures de mots et figures de style. La science n'y est guère qu'une figuration.

Ce n'est même pas tout à fait un paradoxe que d'expliquer par la rhétorique le succès de la franc-maçonnerie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ce succès n'a aucune espèce de raison politique et sociale¹. Il s'explique seulement par la recherche d'un divertissement, par le besoin de fuir l'ennui monotone des petites villes, par le plaisir de banqueter, donner des concerts, danser; par la vanité, le plaisir de se distinguer, d'être « vénérable » ou « grand orateur »; par le goût du cabotinage, des rites, des cordons, des médailles; dans certains cas par une sorte de mysticisme, d'ardeur quasi religieuse ou « humanitaire » chez ceux qui se détachaient de la religion traditionnelle. Mais il s'explique aussi par le goût invincible de discourir. Les occasions en étaient rares. Même dans les Académies, puis les sociétés littéraires ou « musées » elles se faisaient moins fréquentes. Les « Mémoires » y remplaçaient de plus en plus les « discours »; et la sécheresse technique commençait à y être goûtée autant que l'abondance oratoire. Chez les francs-maçons, au contraire, tout était prétexte à discours et à discours d'autant plus délicieux qu'ils n'avaient rien à dire. On y goûtait dans toute leur pureté et leur plénitude les joies de la rhétorique. Rien à développer que des lieux communs toujours les mêmes, fournis commodément par la mystique maçonnique : grand architecte de l'univers, ordre de l'univers, vertu,

1. J'en donnerai la preuve dans cette histoire des Origines intellectuelles de la Révolution française.

sensibilité, humanité, fraternité, etc... Aucun besoin de penser. Simplement le plaisir de se livrer aux exercices dont le collège avait révélé les joies : faire des exordes, des narrations, des péroraisons; appliquer les règles du genre pathétique et, dans les grandes occasions, du style sublime. Nous avons gardé un bon nombre de ces oraisons, même celles de futurs révolutionnaires comme Chaumette. Elles suffiraient à prouver que la maçonnerie, à cette date, n'avait aucun dessein révolutionnaire. Elle n'était qu'une rhétorique.

CHAPITRE III

LA COMPOSITION ORATOIRE DANS LA LITTÉRATURE CLASSIQUE

Ce goût du discours s'explique par l'éducation scolaire. Il s'explique aussi parce que la littérature tout entière, ou du moins celle qui était la plus goûtée, n'était qu'une sorte de discours. Le théâtre, la poésie épique et lyrique, la morale, etc... ont subi profondément l'influence de la rhétorique et l'ont en même temps prolongée et diffusée. Sensible dans la détermination et le choix des idées, cette influence l'est plus encore dans la conception générale et la structure de l'œuvre.

Elle s'est manifestée avec éclat dans toutes les réalisations dramatiques du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle, même dans le drame de Diderot, même au ^{xix}^e siècle, dans le drame romantique. A vrai dire, rhétorique et théâtre se sont si bien pénétrés qu'on les a à l'occasion confondus. Les rhétoriques empruntent leurs exemples à Corneille, Racine ou aux tragédies de Voltaire comme à Bossuet, Fléchier ou Massillon. Entre toutes les directions qu'il pouvait prendre le théâtre classique a fini par prendre celle du discours.

Il a longtemps hésité. La tragédie de la Renaissance, de Jodelle à Hardy est surtout, on l'a très justement montré, une tragédie oratoire, une succession de discours qui annoncent, commentent et lamentent les événements. C'est pour cela qu'elle est si aisément une tragédie scolaire

et qu'elle a été d'abord goûtée et jouée dans les collèges. Les régents y prenaient le plaisir de belles harangues qui leur rappelaient Tite-Live ou Sénèque le tragique. Mais c'est tout de même un plaisir un peu austère ou un peu savant. Le public et les comédiens qui suivaient ses goûts, résistèrent pendant longtemps. Ils préféraient des pièces moins éloquentes et plus séduisantes pour l'imagination; ils allaient à ces pastorales et surtout à ces tragi-comédies dont nous avons dit quelle était la prodigieuse complication romanesque. Il leur fallait d'abord des aventures, toutes les aventures, et d'autres encore; et même des décors, des illusions de décor, juxtaposés et sommaires, mais qui évoquaient des palais, des montagnes, des grottes, des lacs et nacelles, des prisons et des « lunes marchantes ». Il leur fallait non de belles narrations et de savantes confirmations, mais de beaux combats, de beaux complots ou de bonnes grosses plaisanteries. Les « honnêtes gens » d'ailleurs ne venaient pas au théâtre qui était souvent le rendez-vous des traîneurs d'épée, tire-laines et demoiselles sans vergogne. Il est juste de faire de Hardy l'un des inventeurs de la tragédie. Mais il n'en reste pas moins que ses tragédies sont des œuvres de jeunesse et de province et qu'il n'a fait jouer à Paris (pour les pièces qui nous restent de lui) que des pastorales, pièces mythologiques et tragi-comédies.

Puis, vers 1635, comme le dit Corneille dans l'*Illusion comique* et comme plusieurs témoignages le confirment, le théâtre commença à se purger de ses obscénités et de ses tumultes. Les honnêtes dames osèrent s'y montrer. Les comédiens, pour faire recette, ne furent plus aussi étroitement asservis aux goûts du parterre. Il leur fallut plaire aussi à ces seigneurs et bons bourgeois qui commençaient à se piquer de connaître le « bon goût » et les règles et qui louaient chèrement les loges puis les bancs de la scène. Par surcroît ils avaient affaire non plus seulement aux badauds et aux ignares, mais aux « doctes » qui se mêlaient de juger les pièces et qui pouvaient fort bien aider ou gêner leur succès. Si bien qu'aux belles

aventures, aux machines ingénieuses et aux galanteries on joignit du « bel esprit » c'est-à-dire ce que nous appellerions de la littérature. Peu à peu, par l'influence confuse de Hardy, par celle de Tristan, Mairêt, puis celles, décisives, de Corneille, Rotrou et Racine, cette littérature deviendra de la tragédie, c'est-à-dire une action, transposée en action oratoire, mais qui pose tout de même un problème d'action et le résout par des actions. Au début cette action tragique est encore, le plus souvent, très confuse, mal dégagée de l'imbroglio romanesque. Le « bel esprit » des auteurs, c'est la science de l'éloquence ; c'est l'art de conduire de beaux discours, de belles tirades, de beaux monologues. Dans un très grand nombre des tragédies, tragi-comédies, comédies, le repos à la succession vertigineuse et arbitraire des événements ce sont les monologues ou les dialogues avec les confidents ou confidentes qui ne sont que des monologues déguisés, c'est-à-dire des discours. Et non pas des plaintes involontaires, des élans de passion, une sorte de jaillissement de la vie intérieure trop intense ; mais de véritables harangues inventées et ordonnées selon les règles de l'art, qui sont moins des soliloques que des démonstrations aux spectateurs ; et que les acteurs prononçaient d'ailleurs devant le trou du souffleur, comme des harangues adressées à l'assemblée des spectateurs. C'est ainsi qu'il y a neuf monologues dans la *Mélite* de Corneille, onze très longs dans son *Clitandre*, que le dernier acte de *Pyrame et Thisbé* de Théophile n'est qu'un monologue alterné de Pyrame et de Thisbé, etc...

Encore y a-t-il dans toutes les harangues et tous les monologues des meilleures pièces du théâtre classique une puissance d'action. C'est à la fois une délibération et une exhortation à agir qu'on adresse à d'autres ou à soi-même. En partant d'une incertitude d'action on aboutit à une volonté d'action. Il n'en est pas de même de la plupart de ces monologues antérieurs à 1636-1640. On peut dire qu'ils sont lyriques en ce sens que l'action est, lorsqu'ils s'achèvent, au point où elle était lorsqu'ils ont commencé. Les

personnages se contentent de se raconter. Le mot lyrisme convient d'ailleurs assez mal. Il peut faire croire à une sorte d'effusion, d'expression directe des émotions suggérant l'émotion du spectateur. Or il n'en est rien. Ce sont presque toujours des monologues, ou dialogues avec confidents, de genre nettement oratoire avec un exorde, une proposition, une narration. L'émotion s'y astreint à suivre une juste ordonnance. L'école s'y sent toujours, l'école de la rhétorique, même dans les « stances », si fort à la mode et qui malgré leur rythme lyrique ne sont, elles aussi, que des discours. Tantôt le discours est une « narration » de l'état où le personnage se trouve, narration composée, qui ménage soigneusement la succession et la liaison des idées. La Mariane de Tristan dans sa prison où l'a enfermée la jalousie d'Hérode attisée par Salomé, expose ainsi, par des stances, sa situation. Elle constate qu'elle est emprisonnée. Elle nous fait connaître que cet emprisonnement ne fait que préparer son supplice. Mais elle est « toute prête » ; elle recevra la mort « d'un visage assuré ». Car la mort est préférable à la vie auprès d'Hérode :

La vertu respirant parmi l'odeur du vice

Epreuve le supplice

Du vivant bouche à bouche attaché contre un mort.

Donc que l' « auteur de l'univers » la protège, l'accueille et la fasse bientôt « marcher dessus des fleurs ».

Tantôt c'est un monologue du genre délibératif (ce type est sans doute le plus fréquent) où le monologue tragique est en germe. Le personnage expose alternativement les deux sentiments qui se combattent en lui, les deux décisions entre lesquelles il hésite, sans d'ailleurs prendre de décision. Tel à la scène III, de l'acte III de la *Mélite* de Corneille le monologue de Tircis qu'abuse une lettre fabriquée par Eraste et qui croit Mélite infidèle. Oui cette lettre est un témoignage de sa perfidie — d'une perfidie où le naïf amour de Tircis se laissait abuser. — Mais non « il n'en est rien ; une telle beauté Jamais ne fut sujette à la déloyauté » ; ces caractères « sont trompeurs ».

— Pourtant ils sont là ; ils sont convaincants. Et Tireis « enrage et se meurt ». — Il ne lui reste plus qu'à cacher sa honte et son trépas. Tantôt enfin le monologue ou le dialogue-monologue est un discours complet, du genre démonstratif, avec proposition, confirmation, conclusion. Ainsi maints discours de presque toutes les pièces de la première moitié du xvii^e siècle ; par exemple le discours-monologue d'Eraste dans la même *Mélite* (III, 1). Eraste malgré la violence, la constance et les coupables intrigues de son amour est dédaigné de Mélite. Mais, quand elle est partie, il lui démontre, c'est-à-dire il démontre au spectateur qu'il saura se venger — car il saura ne pas trahir sa colère qui « enflerait d'orgueil son âme trop légère ». Il saura agir subtilement.

Il fut toujours permis de tirer sa raison
D'une infidélité par une trahison.

Par conséquent il saura mettre le trouble dans l'âme de son heureux rival grâce à « l'esprit fourbe et véna! » d'un voisin de Mélite. C'est à lui-même, pour se faire à lui-même une démonstration que Clitandre (acte III, scène III du *Clitandre* de Corneille) adresse le discours-monologue dans la prison où l'on vient de l'enfermer « Clitandre prisonnier ! » N'est-ce pas une illusion. Il n'en peut pas croire le témoignage des tristes réalités qui l'entourent :

Je les sens, je les vois ; mais mon âme innocente
Dément tous les objets que mon œil lui présente.

N'a-t-il pas en effet le témoignage de sa conscience ? — Ne sait-il pas qu'il vit sous « le plus juste roi ». — Cherchons donc le crime qu'il a pu commettre. — Il n'y en a pas. — Il faut donc qu'on ait profité de l'absence du prince pour le calomnier et attenter à sa vie. — Mais le prince reviendra et saura punir ses ennemis. *Quod erat demonstrandum*. Presque toute la *Mariane* de Tristan (1636) est faite de ces monologues et dialogues démonstratifs (quand ils ne sont pas lyriques ou narratifs). Ils ont déjà d'ailleurs une valeur tragique ; la pièce se dégage de l'imbroglio

romanesque et mène à l'émotion dramatique par le mouvement des âmes. La rhétorique est vivifiée par une psychologie déjà pénétrante et agissante.

La même année Corneille faisait jouer *le Cid*, puis ce furent *Horace*, *Cinna*, tous ses chefs-d'œuvre. Rotrou, après de détestables ou médiocres tragédies ou tragi-comédies, donnait *Saint-Genest*, *Venceslas*. Par leur exemple et tout en restant bien souvent fidèles aux complications romanesques et aux galanteries, les Scudéry, les Tristan, les du Ryer eux-mêmes commençaient à délaisser les aventures surprenantes pour des aventures qui pouvaient sembler vraies, les discours « qui ne sont que discours » pour ceux qui poussent la pièce à l'« événement ». On se fait une idée nette, quand on est Corneille, Racine, Rotrou ou même Thomas Corneille, une idée moins nette quand on est Boisrobert que le plaisir du théâtre n'est pas d'entendre discourir mais de voir agir ; que les paroles ne nous touchent vraiment que si elles préparent, expliquent des décisions. Les personnages de Corneille ou de Rotrou veulent agir ; ceux de Racine sont poussés à agir. Mais tous ne parlent que pour préparer leurs actes ou dans l'anxiété qui les jette à l'acte. C'est par là que le théâtre classique a pu concevoir des pièces vraies et humaines et qui sont autre chose qu'une convention de l'esprit classique français.

Il faut bien reconnaître cependant que la conduite de l'action chez Corneille et chez Rotrou et même chez Racine est toute oratoire. C'est le plus souvent chez Corneille, très souvent chez Racine, par des plaidoyers, discours et monologues-discours que les actions se préparent, non par le sourd travail des instincts et des passions, ou par le heurt brusque et confus de dialogues d'où jaillissent des conflits soudains. Cette forme oratoire est manifeste chez Corneille où abondent et les véritables plaidoyers (plaidoyers de don Diègue et de Chimène dans *le Cid*, du vieil Horace et d'Horace dans *Horace*, de Maxime et de Cinna pour et contre la tyrannie dans *Cinna*, etc... etc...) et les monologues, dialogues-monologues et dialogues qui ne

sont que des plaidoyers. Sans cesse les personnages qui ont à agir prennent le temps de délibérer ; ils prennent en même temps celui d'ordonner leur délibération, en se livrant au triple travail de l'invention des idées qui conviennent pour discuter la cause, de la disposition la plus judicieuse et de l'expression simple, tempérée ou sublime que demande la situation. C'est un exercice scolaire banal, mais tout à fait légitime, que de retrouver ainsi chez Corneille l'avocat ; on pourrait dire aussi bien l'excellent élève de son collège de Jésuites. Mais la distance est moins grande qu'on ne le croit entre ses tragédies oratoires et les tragédies de Racine. Ou plutôt si elle est grande pour le fond des choses, elle est souvent médiocre pour la forme qui les traduit. Les personnages de Racine eux aussi discourent, bien souvent, plaident une cause devant autrui et devant eux-mêmes. Sans doute les passions qui les agitent ont de brusques remous, des réactions soudaines ou longtemps silencieuses avant qu'elles n'éclatent. C'est le génie de Racine de les avoir discernées et vigoureusement exprimées. C'est l'attrait de son théâtre que cette fusion d'un ordre oratoire, d'une discipline esthétique très stricte et de la spontanéité de la vie. Mais l'ordre et la discipline sont manifestes. La plus grande partie d'*Andromaque* est une série de plaidoyers. Petit de Julleville, dans une phrase dont les dissertations scolaires ont fait la fortune, parle de la « coquetterie vertueuse » d'Andromaque. Il aurait pu aussi bien nous parler des excellents souvenirs que cette veuve et cette mère éplorée a gardés de ses études de rhétorique. Ce n'est pas seulement par un pauvre sourire qu'elle essaie de fléchir Pyrrhus, c'est aussi en lui démontrant avec méthode que étant donné... si... pourtant... et en conséquence. On pourrait préciser et continuer la démonstration. Je donnerai seulement quelques exemples caractéristiques dans mon chapitre iv.

Ainsi s'explique, en partie, l'exceptionnelle importance du théâtre dans la littérature et même dans toute la vie intellectuelle pendant l'époque classique. C'est le théâtre qui a été la forme achevée de l'art, celle qui a fait le plus

sûrement la gloire des gens de lettres, celle qui a été le plus fidèlement soutenue par la mode. Sans doute la poésie épique, l'ode sont des genres aussi « nobles » que la tragédie et la comédie. On se persuade que J.-B. Rousseau ou Voltaire ont écrit des chefs-d'œuvre lyriques ou épiques. Mais on garde pourtant le sentiment, obscur ou précis, qu'ils sont loin d'être les égaux de Pindare, d'Homère ou de Virgile. La tragédie au contraire, et certaines comédies, donnent une impression de plénitude et de perfection. En même temps le théâtre s'accorde, très vite, avec tout ce qu'il y avait de goût du plaisir et de cabotinage dans la vie mondaine. On a étudié avec précision tous ces théâtres de société qui se multiplient au XVIII^e siècle, dès la régence, chez tous les grands seigneurs et les financiers. Tous ceux qui se piquent d'« être dans le courant » doivent avoir leur petit théâtre, comme on a sa petite maison et sa danseuse. Un honnête homme, une honnête dame qui aspirent aux succès mondains ne doivent plus, comme au XVII^e siècle, exceller dans l'art des portraits et maximes. Il faut faire métier d'acteur ou d'actrice et « enlever les suffrages » en jouant *Zaïre* ou *Blaise et Babet*. Si l'on a précisé l'histoire de ces théâtres aristocratiques, il faudrait faire aussi celle de toutes les provinces. Les mémoires et les correspondances nous permettent de suivre une transformation des mœurs très profonde vers 1750. On ne se contente plus, comme je l'ai déjà dit, de ne penser à rien ou de s'ennuyer placidement à Châlons, Amiens, Angers, etc... Il y faut des plaisirs ; et c'est, avec le bal et le jeu, la comédie. Vingt théâtres se construisent en province ; des troupes s'installent et circulent régulièrement. Dans cent salons on veut être acteur ; on joue la comédie larmoyante, l'opéra-comique ou même la comédie leste. Le théâtre devient une « fureur ».

Cette vogue s'explique par bien des raisons. L'une d'entre elles est assurément cet accord parfait d'un plaisir et d'un plaisir mondain avec les habitudes d'esprit prises dès la jeunesse. Quand les collèges enseignaient l'effort et le travail patient, ils enseignaient la rhétorique. Quand

ils permettaient et préparaient des divertissements, c'étaient le ballet (jusqu'aux environs de 1720) et le théâtre. Tous les ans une fête pompeuse réunissait les maîtres, les élèves, les parents et les notabilités du lieu. Cérémonie solennelle qui donnait même lieu, à l'occasion, à des querelles de préséance tragi-comiques. Les élèves y jouaient des pièces d'abord choisies dans le répertoire spécial où des pères jésuites avaient mis toute leur bonne volonté ; puis on se hasarda à faire quelques emprunts au théâtre profane, en s'ingéniant à remplacer par des rôles d'hommes les rôles de femmes. On joua du Corneille, du Racine (*Athalie*), du Voltaire. Les bons Pères et les élèves passaient aisément des discours de Cicéron et des harangues de Tite-Live à cette littérature dramatique. Les pièces scolaires n'étaient guère qu'une succession de harangues tour à tour délibératives ou démonstratives ; certaines de ces pièces, comme les « pastorales », qu'on joue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ne sont guère que des discours alternés. Vers 1750, un mouvement d'opinion grandit qui, après avoir chassé les ballets des fêtes scolaires, prétendit en exclure les représentations. Spectacle profane, disait-on, où se compromet la gravité des maîtres et la sagesse des élèves ; divertissement qui jette fâcheusement la jeunesse à des goûts qui ne sont pas le vice mais l'amorce du vice. Comme les jésuites ont été les grands inventeurs et les grands auteurs de ce théâtre scolaire, on chasse les représentations d'un grand nombre de collèges (non de tous) en expulsant les jésuites, en 1762. Mais ce qu'on met à la place n'est, très souvent, qu'une démonstration de rhétorique. Les exercices publics sont ou bien des exercices de mémoire, ou bien des explications de textes latins ou bien des plaidoyers, comme ce drame de rhétorique affublé de costumes russes où nous avons vu Louis Sarcot, du collège royal de Sainte-Marie de Bourges, plaider la cause de la mère d'Alexiowits, Olivier Masson celle de Basiliowits, et Charles Delalande celle d'Alexiowits. Après quoi le régent de rhétorique prononçait son discours-jugement.

Ainsi associés le théâtre et la rhétorique se sont mutuellement soutenus. Tout pénétré des habitudes de la rhétorique le théâtre apportait aux spectateurs cultivés la satisfaction inconsciente de se retrouver en lui tels que l'école les avait formés. Et la force de la rhétorique apportait au théâtre l'appui d'une discipline d'esprit séculaire. Par là s'explique, au moins en partie, que le théâtre ait si aisément résisté aux attaques furieuses et puissantes qu'il a dû subir pendant près d'un siècle. On sait que les comédiens étaient excommuniés et que la doctrine authentique de l'Église condamnait l'assistance aux spectacles comme un péché grave sinon mortel. Une longue querelle, qui a été minutieusement étudiée, opposa aux défenseurs du théâtre vingt adversaires fougueux et solidement armés, depuis Bossuet jusqu'à J.-J. Rousseau. Il resterait à montrer que le débat n'a pas été une simple querelle théorique, l'une de ces batailles de plume qui n'émeuvent guère que les gens de lettres. Les gens de lettres n'ont fait au contraire que discuter une inquiétude réelle et profonde des esprits. Au milieu même du xviii^e siècle, on se reproche comme un péché non pas de voir jouer mais de lire Corneille et Racine. Leprince, d'Ardenay, fait à Paris son voyage de noces. Avant son départ il promet solennellement à sa mère de ne pas compromettre son salut en se laissant tenter par la Comédie ou l'Opéra. Pourtant la tentation est la plus forte. Les jeunes époux veulent goûter ces joies coupables¹. Malgré les Pères de l'Église, les Conciles, les confesseurs, Bossuet et Rousseau, le théâtre ne fut pourtant jamais menacé ; ses triomphes se firent de jour en jour plus éclatants. N'avait-il pas pour lui d'autres Pères, les pères jésuites ; la complicité de tous les régents qui lisaient avec ravissement les harangues de don Diègue, de Chimène, d'Horace ou d'Agrippine, de Mithridate. Il avait pour lui ouvertement les gens frivoles, et secrètement les gens graves.

1. Voir ses *Mémoires*, publiés par G. Esnault, Le Mans, 1880.

La tradition oratoire du théâtre a été si puissante qu'elle a résisté à toutes les révolutions littéraires. La tragédie classique dégénérée s'est enfoncée de plus en plus dans une rhétorique qui au lieu de n'être qu'un costume un peu raide ou un peu solennel sur des êtres vivants n'a plus été qu'une défroque cent fois rapetassée sur des mannequins. La tragédie de la fin du XVIII^e siècle, surtout celle de la Révolution et de l'Empire, se contente de coudre dans une intrigue sans vérité et sans imprévu une succession d'exercices d'éloquence scolaire. Mais le drame bourgeois du XVIII^e siècle lui-même, malgré ses intentions neuves, malgré la réaction très nette qu'il marque contre le théâtre oratoire, est encore fertile en discours; et il prend pour thème un discours : discours d'un père de famille pour démontrer qu'un fils, quand il est gentilhomme, ne saurait déshonorer sa famille en épousant une lingère, fût-elle parfaitement belle, vertueuse et touchante; discours du fils pour défendre les droits du sentiment et de la beauté vertueuse. Le drame romantique, dont on a eu bien raison de dire qu'il est une transposition de la tragédie, une tragédie irrégulière farcie de couplets lyriques, est resté fidèle à la forme oratoire de cette tragédie. Les tranches qui en sont lyriques ont souvent, comme nous le montrerons, le mouvement spontané, frémissant, interrompu et chaotique de la passion. Mais ce ne sont que des moments. Constamment le drame reprend la marche oratoire qui est simplement masquée, chez les meilleurs, par l'éclat ou la vérité du style. Il suffit pour s'en convaincre d'étudier *Hernani* ou même ce *Ruy Blas* pourtant moins oratoire qu'*Hernani*. Acte I. Don César de Bazan n'est plus que Zafari le bohème, le gueux qui promène « sa cape en dents de scie et ses bas en spirale ». Mais s'il a perdu tout souvenir de l'ordre vestimentaire il n'a pas perdu celui de ses leçons de collège. Quand don Salluste veut en faire le complice d'une vengeance vile il sait non pas seulement se révolter mais discourir sur la vilenie de la chose. Il a d'abord expliqué qu'il fut riche — mais qu'il a tout dilapidé, — qu'il n'est plus qu'un gueux — mais qu'il est libre

pourtant et heureux. Certes il aime l'argent. Mais il méprise celui que Salluste lui offre. Se venger, aider Salluste à se venger traîtreusement d'une femme, non ! Car voici « son sentiment » c'est-à-dire l'exposé de son sentiment : Celui qui se venge, bassement et tortueusement, quand il a le droit de porter une lame, n'est qu'un maraud sinistre et ténébreux, digne des plus vils supplices. — On peut voler, tuer et piller, si l'on peut dire loyalement, « hommes contre hommes » — mais prendre au piège une pauvre femme est une ignominie. — Donc Zafari préfère, sans argent et la conscience en paix, « dormir la tête à l'ombre et les pieds au soleil ». Scène III. Ruy Blas n'est qu'un laquais. Mais il n'est pas mauvais de savoir que ce laquais a été « par pitié nourri dans un collège, de science et d'orgueil ». Car il s'exprime avec une clarté et un ordre fort savants. Il n'a d'abord été qu'un enfant du peuple, ignorant, libre et sans souci — puis il est entré dans ce collège — il y a rêvé d'admirables destins — mais quand il en est sorti il n'a trouvé que la misère, la fainéantise et l'ignominie du métier de laquais. Cette misère n'est rien ou plutôt elle est rendue plus amère par une autre misère qu'il porte en lui et qui est une vraie démence. Lui, vil serviteur, aime la reine d'Espagne « comme un fou ». Cette folie se trahit, en apparence, dans une sorte de rêverie, par des propos ébauchés et interrompus, que séparent les tirets du texte. Mais ce n'est qu'une apparence. Là encore la confession est, comme celle des héros classiques à leurs confidents, un exposé : « J'aime la reine — n'est-elle pas, quoique reine, une femme malheureuse profondément? — Preuve de mon amour : je vais cueillir les fleurs qu'elle aime et je les dépose, au risque de ma vie, sur un banc du parc où elle vient s'asseoir. — Donc, j'envie les jeunes seigneurs qui s'approchent d'elle et pour être l'un d'eux et non un laquais, je suis prêt à tout. »

On pourrait poursuivre la démonstration et pour *Ruy Blas* et pour le plus grand nombre des pièces romantiques. On pourrait aussi bien la continuer après le romantisme, lorsque les pièces d'Émile Augier, de Dumas fils,

La Vintième Table

Ceux qui traitent am-
plement des
Passions con-
fondent ordi-
nairement ou

Les Passi-
ons ou avec les
Vices, comme lors qu'ils mettent la Temerité
Vertus, comme l'Amour avec l'Amitié, ou

Le Traité des Vertus avec celui des Passions, comme ce
font des Questions dans le Traité des Passions, qui doiuent

2. Pour éviter ces Erreurs, il faut discourir brièvement des Pa

Il faut
supposer trois
choses, pour
discourir clai-
rement des
Passions en
Particulier.

Les Passi-
ons sont de
l'Appétit, ou

Concupis-
cible, qui vien-
nent de la con-
naissance, ou
du

Bien Sen-
sible, ou

En Qualité
de Bien,

Absent,

Présent;

a Sçavoir

Les
do
pa

Les
ou
con

Mal, Sen-
sible, ou

En Qualité
de mal,

Absent,

Présent;

a Sçavoir

La
ou
ma

La
ou
ou

Irascible, dont il sera Parlé dans la Table suivante

Philosophie Morale

différence entre le Desir, et l'Intention .

L'Ambition au nombre des Passions .

avec la Constancedoivent qu'ils attribuent plusieurs choses à l'Amour qui appartient

à la Nature de laquelle nous devons desirer les Honneurs, ou Craindre les Périls

dans celui des Vertus

particulier, pour en découvrir la Nature .

1. L'Amour est l'Inclination de l'Appétit au Bien Sensible .

2. La Principale Cause de l'Amour est le Bien tant qu'il est connu , soit qu'il soit Absent, soit qu'il soit Présent .

3. Le Principal effet de l'Amour est l'Union de la personne qui aime avec la chose qu'elle aime : d'autant que l'Amour oblige à desirer ; et à chercher la présence de la chose qui est aimée .

Respectivement, où il faut assurer que l'Amour est une Passion plus forte que la Haine : Car on se porte plus fortement à la Fin qu'aux choses qui peuvent servir pour arriver, et on s'éloigne du Mal pour suivre le Bien .

est le Mouvement de l'Appétit au Bien Sensible .

Le Plaisir est le Repos de l'Appétit dans le Bien Sensible .

Le Bien Présent tant qu'il est connu, est la principale Cause du Plaisir .

Le Corps, à sçavoir la Dilatation du Cœur, qui peut être Cause de la Santé, lors qu'elle est modérée, et de la Mort, lors qu'elle est Immodérée .

La Détournant de la connoissance des choses Relevées .

L'Âme, en détruisant la Connoissance des Principes qui appartiennent à la conduite de la Vie humaine .

L'Âme, en empêchant l'usage de la Raison, ou en l'ayant en quelque façon la Raison, par le Changement extraordinaire du Corps. Il ne faut pas faire le même Jugement des Plaisirs qui sont propres à l'homme, qui l'aident à produire les Actions qui sont conformes à sa Nature .

Comme le Bien est l'Objet, ou la Cause de l'Amour, le Mal en qualité de Mal est l'Objet, la Cause de la Haine

Ce qui repugne à quelque chose suppose ce qui lui convient : Car il lui repugne en ce qu'il combat ce qui lui convient ; c'est pourquoi la haine suppose l'Amour .

Puis que toutes choses cherchent le Bien qui est conforme à leur Nature, personne ne peut avoir proprement de la Haine contre soy-même ; mais celui qui s'adonne au Vice, par Accident de la haine contre soy-même, soit que nous considérons le Bien qu'il cherche, soit que nous considérons ce qu'il aime en s'aimant soy-même .

est contraire au Desir par la contrariété de son Objet .

Le Mal Présent tant qu'il est connu est la principale Cause de la Douleur .

La Douleur nuit plus au Corps que les autres Passions ; pource qu'elle s'oppose au Mouvement Naturel du Cœur .

d'Octave Feuillet substituent la comédie ou la pièce moderne aux décors historiques du théâtre romantique. Augier d'ailleurs et Dumas fils inventent assez peu de choses. Bien avant eux, et dès l'époque romantique, des drames en prose avaient porté à la scène toutes sortes d'« idées », de problèmes sociaux et humanitaires. Ces drames usaient et abusaient des discussions et des discours. Ils mettaient les méthodes de la rhétorique au service des enfants de l'amour, de la réforme du mariage, des misères sociales, comme la tragédie et le drame de Victor Hugo les mettent au service des « humanités », des devoirs et passions éternels de l'homme. Ni Augier, ni Feuillet, ni surtout Dumas fils ne se révoltèrent contre la tradition du théâtre-discours qui était encore très vivace, malgré le réalisme, le naturalisme, le symbolisme, aux environs de 1880. C'est entre 1870 et 1880 qu'Augier et Dumas connaissent quelques-uns de leurs plus vifs succès, qu'on reprend avec éclat des drames de Victor Hugo. Il suffit de relire *Michel Pauper*, drame social d'Henry Becque, pour voir l'abus que l'on pouvait faire, même quand on allait être l'auteur des *Corbeaux*, de la tirade et de la tirade-harangue, de la rhétorique dramatique.



La poésie lyrique a été, du xvii^e au xix^e siècle, moins glorieuse que le théâtre. On l'a sans doute abondamment cultivée. On ferait de vastes recueils avec toutes les odes et toutes les élégies qui ont été composées depuis Malherbe jusqu'aux *Odes et Ballades*. Surtout les odes, les élégies ont été, avec les idylles, stances, madrigaux, etc... la grande ressource d'innombrables poètes que la Muse visitait sans leur donner le courage ou les moyens de tenter une tragédie ou un poème épique. On pouvait lire une ode ou une élégie à quelques amis, dans un salon; on pouvait même caresser l'espoir de les faire admirer par Voltaire ou de les faire paraître dans le *Mercur*e

ou dans les *Affiches*, *annonces et avis divers* du lieu. Cette poésie lyrique, si médiocre, a donc joué un rôle assez considérable dans la vie littéraire du xvii^e et du xviii^e siècles. Elle a été la forme pour ainsi dire populaire de la poésie. Elle a même fait illusion. Jean-Baptiste Rousseau, puis, à la fin du siècle, Lebrun-Pindare ont passé pour des poètes de génie. Ils ont été admirés par les régents de collège; leurs œuvres ont été proposées en exemple par les Poétiques, Rhétoriques et autres arts d'écrire et de penser. L'accord s'est fait entre ces Odes et les disciplines scolaires. Et la raison en est que l'Ode est devenue, elle aussi, un discours en strophes, comme la tragédie tendait à n'être qu'un échange de harangues.

Cette évolution ne s'est faite que peu à peu. L'Ode de Ronsard et des poètes de son école obéit à des influences complexes et confuses où la rhétorique qui ne régentait pas alors jusqu'aux rois ne joue pas un rôle essentiel. Pendant longtemps les poètes lyriques les meilleurs ou les plus réputés sont des gens qui suivent leur caprice beaucoup plus que les règles; leurs œuvres sont aventureuses comme l'est si souvent leur vie. Ils sont d'ailleurs beaucoup plus préoccupés de trouver quelque comparaison galante et quelque pointe de style que de respecter la logique et l'ordonnance. Malgré la réputation grandissante de Malherbe ils ne se mettent pas tous ni tout de suite à son école. J'ai ébauché (chapitre 1^{er}) l'histoire de cette humeur vagabonde des « irréguliers » dans le premier tiers du xvii^e siècle. Plus particulièrement, le mot d'*Ode* n'est guère pour eux qu'un mot. Il est très malaisé de savoir pourquoi telle pièce porte le titre d'Ode ou celui de Stances ou pas de titre. *Le Matin* et *la Solitude* de Théophile, dont j'ai montré la verve capricieuse, sont des Odes. Maynard lui-même, beaucoup plus méthodique, intitule Ode six strophes sur le thème mille fois rebattu de l'amoureux « mourant », conduit au trépas par les rigueurs de sa belle. Et ce sont six strophes de plaintes galamment tragiques et subtilement désespérées où il y a énumération de misères et de cruautés, et non pas exposition

et argumentation. C'est une Ode que cette pièce de Théophile :

Un corbeau devant moi croasse,
Une ombre offusque mes regards ;
Deux belettes et deux renards
Traversent l'endroit où je passe.
Les pieds faillent à mon cheval,
Mon laquais tombe du haut mal ;
J'entends craqueter le tonnerre ;
Un esprit se présente à moi ;
J'ois Charron qui m'appelle à soi,
Je vois le centre de la terre.

Ce ruisseau remonte en sa source ;
Un bœuf gravit sur un clocher ;
Le sang coule de ce rocher ;
Un aspic s'accouple d'une ourse ;
Sur le haut d'une vieille tour
Un serpent déchire un vautour ;
Le feu brûle dedans la glace ;
Le soleil est devenu noir ;
Je vois la lune qui va choir ;
Cet arbre est sorti de sa place.

Une telle Ode pourrait servir d'exemple au vagabondage littéraire et à la fantaisie débridée. M. Jean Cocteau pourrait la goûter comme l'ancêtre vénérable de son *Bœuf sur le toit*. Mais assez rapidement le goût se détourne de ces pièces « burlesques ». Les vagabonds se mettent à suivre des chemins qui mènent vers des buts prévus, et les fous prennent goût à enseigner des sagesses. Assez longtemps encore ces Odes, comme les élégies et les sonnets, restent des pièces galantes qui exposent *les Justes reproches, les Vains plaisirs, les Dédains*, ou toutes les grâces et délices pastorales de *la Maison de Sylvie*. Mais déjà toutes ces langueurs, pamoisons, détresses et résurrections de l'amant deviennent des discours, des exhortations, des conseils à l'amante cruelle ou fléchie. Le poète ne songe pas seulement à aiguïser des pointes et

à nouer de surprenantes alliances d'images, il veut satisfaire la raison en suivant son idée. Le thème galant part d'une proposition pour aboutir, par une démonstration, à une conclusion. Théophile écrit une Ode à *Cloris*. Thème : le *carpe diem*, celui de *Mignonne*, *allons voir si la rose...* Ce thème n'est chez Ronsard qu'une image et une comparaison. Il est déjà, chez Théophile, une matière non pas encore de dissertation, mais déjà de raisonnement et d'éloquence : Cloris, je souffre cruellement de mon amour pour vous — rien ne m'en peut guérir. — Je sais bien que je suis indigne de l'amour d'une déesse telle que vous. — Je sais aussi qu'il y a entre vous et moi un obstacle, celui de « l'honneur », « faux et criminel ombrage ». — Et je prouve qu'il est faux et qu'il est vain : une femme telle que vous impose silence à la médisance — d'ailleurs il faut pour vous aimer tout braver. — Je suis, moi, plus craintif que vous ; tout me semble [thème précieux] s'entretenir de ma passion :

Une ombre, un rocher, un zéphyre
Parlent tout haut de mon martyre...

Pourtant je suis résolu, soyons résolu à braver même
« la guerre des astres et des éléments », et

dans un fleuve de délices
Noyer les soins injurieux.

Tristan écrit *les Justes Reproches* et *les Dédains*, pièces courtes ou assez courtes de trente-deux ou cinquante-six octosyllabes. Mais elles sont assez longues pour qu'on veille à leur « disposition ». « Clorinde, je le connais bien — Mes soins n'obtiendront jamais rien... J'ai beau... — Par exemple, lorsque... — Conclusion : je n'ai plus qu'à mourir ». « Diane, vous portez le nom d'une déesse. Mais cette fière déesse ne laissa pas d'aimer. — Vous au contraire... — Par exemple, l'autre jour... — Songez pourtant à cette amante qui, par sa froideur, poussa Iphis à la mort : elle

fut punie ; l'ingrate en pierre fut changée. — Craignez le même châtiment. — Hélas ! vous ne craignez rien :

Nature a déjà fait de marbre
Tous les membres que vous avez.

Et la pointe devient ainsi la conclusion d'une démonstration.

La démonstration, dans de telles œuvres, est encore enveloppée ; le discours n'est qu'une ordonnance générale qui laisse place à des vagabondages de style ; le développement s'attarde souvent ou même se perd. Mais peu à peu l'influence de Malherbe devint prépondérante. On connaît le caractère de ses œuvres et les points essentiels de l'histoire de son influence¹. Malherbe fut vraiment le régent du Parnasse. Ce n'est pas seulement parce qu'il corrigea avec l'attention méticuleuse d'un professeur de langue et de versification les sottises ou les fautes de Ronsard ou de Desportes. C'est encore parce qu'il réduisit la poésie à ce que les régents avaient donné pour objet essentiel à l'instruction et même à la pensée ; il en fit un discours en vers soumis à tous les principes de la science des discours. Peu à peu cette rhétorique devint l'un des guides de la poésie lyrique. Dans la seconde moitié du xvii^e siècle les œuvres de Benserade, de Chapelle, de Pavillon, de Maucroix, de Segrais, etc..., malgré quelques « caprices » et maintes galanteries prolixes sont régulièrement composées. Les sujets des Stances sont déjà des « discours » « sur la fragilité de la beauté » ; « sur la corruption des mœurs » (Stances de Pavillon).

Même la poésie « sublime », l'ode, en prétendant n'obéir qu'à l'« enthousiasme » suit docilement la rhétorique. Sans doute on prétendit la récuser. Avec les règles des genres poétiques, on en recherchait les modèles ; le principe de l'imitation des anciens était aussi respecté que celui de la raison et de la nature. Or il était tout à fait

1. Voir Brunot, Histoire de la langue française (*Bibliographie*, p. 11) et le même, *La doctrine de Malherbe*, Paris, 1891.

impossible d'expliquer Pindare « selon les règles de la rhétorique », comme on le faisait de Moïse ou des paraboles de l'Écriture Sainte. On essaya donc, pour imiter Pindare, de remplacer l'ordre oratoire par un « beau désordre ». Mais nous verrons, en étudiant cette théorie du beau désordre, qu'elle ressemble à la digression étudiée par les rhétoriques. Ce n'est qu'une forme adroitement dissimulée de l'ordre. Le désordre se borne à quelques figures du style « sublime » et à quelques tours de phrase. Dans la réalité l'« enthousiasme » reste fort raisonnable et la « sainte fureur » est parfaitement réglée. Telles sont les odes de Maynard. Il fait à l'occasion, dès 1646, mine de s'égarer :

Où vais-je, pauvre rimeur ?
 Vois-je pas que je m'égare ?
 Quoi ! me voici dans l'humeur
 De m'élever sur Pindare !

Mais il sait fort bien, dans toute cette ode qu'admirait Balzac, où il va ; bien qu'elle fût, selon Balzac, « en style burlesque mêlé de sérieux », elle est d'une ordonnance aussi peu burlesque que possible. Plus sérieuse encore est l'ode à Alcipe, qui fut célèbre et que Costar, Balzac, Chapelain, etc... ont tenue pour un chef-d'œuvre¹ (*Alcipe, reviens dans nos bois — Tu n'as que trop suivi les rois...*). C'est en réalité un « Discours sur le néant des choses humaines », le thème d'un essai de Montaigne ou d'un discours de Balzac : « Alcipe, renonce à tes erreurs, qui sont l'ambition — les plaisirs de l'amour — de la fortune — car, quelle que soit la prudence humaine, la mort est inévitable ; — c'est une loi même pour les plus « superbes tyrans » ; — même pour les plus orgueilleuses cités — même pour le ciel et l'univers.

Et l'univers, qui dans son large tour
 Voit courir tant de mers et fleurir tant de terres,
 Sans savoir où tomber tombera quelque jour.

1. Voir *Poésies de F. Maynard*, publiées par F. Gohin, Paris, Garnier, 1927, p. 311.

Beau vers final et qui vraiment touche à ce sublime que tous les lyriques classiques ont si vainement tenté, mais qui est du sublime oratoire beaucoup plus que lyrique.

Boileau, en croyant approcher du sublime, n'a dans son *Ode sur la prise de Namur* que touché le ridicule. Il en était pourtant fort content ; et il pouvait s'appuyer sur le contentement de quelques bons juges, dont Racine et Rollin qui a traduit l'Ode en vers latins. C'est que Rollin, derrière le « beau désordre » y trouvait une fort sage ordonnance. En chantant l'impétueuse fureur des batailles Boileau rangeait ses troupes pour un défilé de parade. Exorde : Accourez, Muses, je vais parler de Louis, et, pour un tel sujet, tenter de surpasser Pindare. — 1^{er} point. Namur est une cité puissamment défendue. Mais c'est en vain, Louis s'avance. — 2^e point. A son aspect redoutable tout s'épouvante, les ennemis font appel à toutes leurs ressources pour lui résister. Les éléments mêmes, le fleuve débordé, leur viennent en aide. — 3^e point. C'est en vain. L'attaque commence. Louis est au centre. — Les Espagnols d'une armée de secours n'osent intervenir. Assaut final. Reddition. — Conclusion : Beau sujet pour Boileau. Depuis la deuxième moitié du xvii^e siècle jusqu'aux Odes des *Odes et ballades* et même jusqu'à l'Ode à la Colonne ou sur *Napoléon II*, tout le lyrisme n'est ainsi qu'un lyrisme oratoire. S'il est, chez Victor Hugo, transposé par une imagination et un style vraiment lyriques il n'a été, pendant tout le xviii^e siècle, que de la rhétorique. On a en fait, aisément et justement, la démonstration pour les « chefs-d'œuvre » de J.-B. Rousseau et de Lebrun-Pindare. Il suffit de rappeler que les titres mêmes de leurs odes sont des thèmes d'amplification, de « chries », de discours : Odes de Lebrun-Pindare, livre I : *L'amour des Français pour leurs rois consacré par les monuments publics* — *A mon ami, le jeune Racine, partant pour Cadix et quittant les Muses pour le commerce* — *Que l'étude de la nature est préférable même à celle des anciens*, etc...

L'histoire de l'élégie est la même. Il lui arrive, à ses débuts, d'être confuse et toute mêlée de galanteries prolixes, d'arabesques précieuses. Mais elle aussi met très vite un ordre attentif dans ses « longs habits de deuil » et ne se montre qu'en toilette parée. Théophile déjà sait le prix des développements qui sont nettement distincts et qui s'enchaînent. *Élégie à Marie* : « Je n'aime que Marie et pour elle j'ai oublié toutes les femmes. — Mais elle ignore quels tourments m'impose un amour sans récompense. — Je me refuse pourtant à guérir de ce mal d'amour. — Que mes amis, s'ils veulent rester mes amis, m'entretiennent dans cette servitude ! — Mais non, qu'ils m'aident plutôt à en guérir ! — Car (détour galant et précieux de raisonnement) tout ce qu'ils diront ne fera que me rendre ma maîtresse plus aimable. — Elle mérite d'ailleurs mon amour. — Mon tort est de l'avoir quittée. — Je la reverrai et ne la quitterai qu'en mourant. » Même souci de logique limpide et de sage progression d'idées dans toutes les élégies classiques. Malgré leur aisance, une certaine grâce tendre et triste, parfois touchante et la réelle sincérité d'un cœur voluptueux et inquiet, les élégies de Bertin à la fin du XVIII^e siècle sont encore des entretiens ou même des discours de style simple et tempéré au lieu d'être de style pathétique. Dans les *Elégies* de Chénier il y a moins de sincérité ; ses deuils élégiaques ne sont guère que l'amplification oratoire de quelques déceptions de plaisir et quelques blessures d'amour-propre. Surtout le soin de « discourir » avec ordre et méthode y est encore plus apparent. Le génie de Chénier, qu'éveillait la rencontre de la beauté, de visions harmonieuses, l'a poussé, pour ces *Elégies* comme pour les *Bucoliques* à écrire par fragments ; et certains de ces fragments (par exemple : *Va, sonore habitant de la sombre vallée* ; édition Dimoff, t. III, p. 62) ont une grâce ailée. Mais ces fragments devaient prendre place dans des ensembles ordonnés, dont Chénier, comme ses manuscrits l'attestent, commence d'abord, pour ne pas s'égarer, par fixer l'ordonnance. « L'Élégie est venue me trouver [la peindre...]. Eh bien ! m'a-t-elle dit, m'as-tu

abandonnée ! attends-tu que tu sois vieux pour faire ἔλεγους ? Je n'aime point ceux qui me courtisent trop vieux... Il faut être jeune [thème développé en vers]... Que tardes-tu donc ? Camille ne t'inspire-t-elle plus rien ?... Camille ! Dieux ! Camille ?... O Déesse !... Un de ces vieillards que vous ne pouvez souffrir, qui vous inspirent du dégoût, Camille l'a reçu dans son lit !... Ingrate ! pour des présents tu m'as préféré un vieux !... Mais moi, je prendrai désormais une beauté plus fidèle pour objet de mes élégies. »

« Él. Comm. Triste chose que l'amour !... Pour un moment de plaisir, des siècles de supplice... Pourtant ces peines ne sont pas sans plaisir... Ah ! quand cesserai-je d'aimer ?... Oh ! que cette jeune fille que je vois tous les jours est belle ! Descript... Ah ! malheureux ! J'ai beau fuir l'amour comme un esclave fugitif, ou comme un taureau qui a secoué le joug, ou comme un cheval qui s'est enfui de l'étable... Mais il sait me retrouver, et levant sur moi une branche de myrte dont il me menace en criant, il me donne de nouveaux fers, il soumet ma tête à un nouveau joug, il monte sur moi et me gouverne avec un nouveau frein qu'il rit de me voir mordre [Correspondance exacte et calculée des comparaisons]... »

La démonstration serait encore plus facile pour la poésie épique¹. Étudiée par les théoriciens avec beaucoup plus de zèle que l'ode, l'élégie ou l'idylle parce qu'elle se prêtait à des raisonnements plus savants et à une discipline plus minutieuse, elle fut d'abord soumise à des règles d'ensemble qui en firent une sorte d'ample discours, ou, si l'on veut, une tragédie ou une série de tragédies racontées, la tragédie étant elle-même une suite de discours. L'épopée se subdivise en proposition, invocation, narration, dénouement ; comme le discours en proposition, narration, confirmation, conclusion. Sans doute, dans la narration, on ne suivra pas l'ordre naturel des événements, l'ordre chronologique. Il faut savoir, pour supprimer les incidents « languissants et désagréables » et soutenir l'intérêt, trouver

1. Voir l'ouvrage de R. Bray (*Bibliographie*, p. 11).

un ordre artificiel qui mette en lumière les points pathétiques de l'action. Mais ce conseil de « désordre » n'en est pas un. On le trouverait tout aussi bien dans les Rhétoriques lorsqu'elles étudient les règles des Narrations. Ce n'est que la substitution d'un ordre réfléchi au désordre de la réalité. Enfin l'épopée, dans ses détails, est sans cesse réglée par la rhétorique, soit dans ses Narrations, dont la rhétorique donne toutes les règles, soit dans les discours, harangues et monologues dont elle est farcie. Quand on fut las des tentatives vaines pour créer une poésie épique française ou qu'on se fut persuadé que *la Henriade* était un chef-d'œuvre inimitable, on dévia cette poésie épique (en la mêlant à l'idylle et à l'élégie) vers le poème descriptif. La conception même de ce poème le rendait, en apparence, rebelle à une ordonnance méthodique. *Les Saisons, les Mois, ou même les Jardins*, ce sont des successions, des juxtapositions de tableaux et non pas des démonstrations logiques. De tels poèmes auraient pu être un vagabondage fantaisiste. Et il est certain que, sinon dans leur forme, du moins dans leur fond, ils sont moins étroitement soumis à la rhétorique. Ils lui obéissent encore cependant. Ce n'est pas la libre nature; c'est tout au plus un parc anglais à la place d'un jardin à la Française. Ils suivent des plans ingénieux ou du moins appliqués; les allées ont beau tourner; elles mènent au point prévu. Le monde sensible est encore ordonné selon les plans de la raison raisonnante.

*
* *

La plupart des genres en prose ont subi plus directement encore l'influence de la composition oratoire. Ils tendent sans cesse à être des « discours » sur les sujets qu'ils traitent. On sait d'ailleurs quel a été le prestige de l'éloquence proprement dite pendant tout le xviii^e siècle et même pendant une partie du xix^e. J'ai montré comment elle restait la forme naturelle de l'activité intellectuelle dans toutes les Académies provinciales et sociétés litté-

raires. C'est par l'éloquence en même temps que par les succès dramatiques qu'on conquiert encore au XVIII^e siècle la réputation littéraire. Ce sont les couronnes académiques qui tirent Marmontel, La Harpe de leur obscurité. Ce sont elles qui ont suffi à donner au médiocre Thomas une sorte de gloire. Il fut le parfait rhétoricien, c'est-à-dire, pour les contemporains, un très grand homme. L'Eloge oratoire reste un des grands genres littéraire; et le Discours académique tient dans la vie littéraire une place presque aussi grande que dans la vie scolaire. C'est pour cela que l'Histoire reste pendant si longtemps un simple exercice oratoire. Parfaitement indifférente à la recherche et à la critique de la vérité, elle se contente d'être un « éloge » des grandeurs des rois, un éloge des vertus nécessaires aux princes et aux grands, où les « narrations » et les « considérations » sont ordonnées selon les règles des narrations et des « chries » de la rhétorique. Bossuet lui-même intitule son œuvre *Discours sur l'histoire universelle*; et bien que le mot discours y garde quelque chose de son ancien sens, *exposé suivi*, c'est bien un livre construit comme une œuvre oratoire. On en pourrait dire autant et davantage de toutes les histoires jusqu'à Montesquieu et Voltaire, qu'il s'agisse de Vertot, de Saint-Réal, ou de l'histoire romaine des PP. Catrou et Rouillé. D'ailleurs toutes ces histoires sont, très souvent, farcies de discours imaginaires qui ne sont que des exercices de rhétorique. Voltaire, Montesquieu, créent l'histoire telle que nous la comprenons. Il y a pourtant encore des traces de rhétorique, du moins un souci oratoire de la construction logique et équilibrée dans les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Et l'influence du *Siècle de Louis XIV* ou de l'*Essai sur les mœurs* n'a pas suffi à faire disparaître l'Histoire éloquence. Elle survit dans Mably, dans l'*Histoire des deux Indes* de Raynal. Elle connaît, sous l'Empire, de nouveaux triomphes. Elle exerce même son influence chez les historiens romantiques et notamment chez Michelet qui se souviendra jusqu'au bout de l'enivrement de ses triomphes scolaires, du discours

de Marius au camp de Cinna ou du discours de Dion aux légions à la mort de Domitien.

Certains ouvrages de science, un bon nombre d'ouvrages de philosophie ou d'essais suivent encore au XVIII^e siècle les chemins de la rhétorique. Assurément, comme je le montrerai, on commence à les trouver ou monotones ou trompeurs. Toute une partie de la littérature du XVIII^e siècle a fait un effort, timide ou hardi, pour se libérer de la tradition oratoire. Si elle pèse encore fortement sur les genres traditionnels, on crée des genres nouveaux, moins glorieux en apparence, mais qu'on lit avidement et qui se moquent des principes de la disposition et des figures de pensée ou de mots : petits genres, opuscules, libelles, contes, fantaisies, facéties qui, au lieu de s'avancer à pas comptés, font l'école buissonnière et gambadent. L'éloquence garde pourtant sa place non seulement dans l'histoire mais dans les sciences avec Buffon, dans la philosophie avec les deux *Discours* de Rousseau, sa *Lettre à d'Alembert* ou sa *Lettre à Christophe de Beaumont*, dans la construction des ouvrages d'Helvétius et de d'Holbach qui sont fort dédaigneux de la rhétorique du style mais qui se souviennent de la rhétorique dans le plan de leurs œuvres. Bien des « Essais » sont encore des essais oratoires, notamment tout ce qui répond à des questions posées par des Académies. On sait que Rivarol a étudié l'un des problèmes de la clarté française en apportant sa réponse au problème posé par l'Académie de Berlin : « Qu'est-ce qui a rendu la langue française universelle ? » Cette réponse est un discours, qui suit dans la proposition, la division, le style, les traditions de la rhétorique. « Mais cette honorable universalité de la langue française, si bien reconnue et si hautement avouée dans notre Europe, offre pourtant un grand problème ; elle tient à des causes si délicates et si puissantes à la fois que, pour les démêler, il s'agit de montrer jusqu'à quel point la position de la France, sa constitution politique, l'influence de son climat, le génie de ses écrivains, le caractère de ses habitants et l'opinion qu'elle a su donner d'elle au

reste du monde ; jusqu'à quel point, dis-je, tant de causes diverses ont pu se combiner et s'unir, pour faire à cette langue une fortune si prodigieuse. » « Après avoir expliqué la diversité des langues par la nature même des choses, et fondé l'union du caractère d'un peuple et du génie de sa langue sur l'éternelle alliance de la parole et de la pensée, il est temps d'arriver aux deux peuples qui nous attendent et qui doivent fermer cette lice des nations... »

Je n'ai pas le loisir de suivre dans le détail cette histoire de l'ordonnance dans les genres en prose. Je précise seulement quelques points de l'histoire des moralistes. Il n'y a pas de composition dans *les Caractères* de La Bruyère, pas plus que dans *les Essais* de Montaigne. La Bruyère a commencé par le reconnaître lui-même dans son *Discours sur Théophraste*. Il a opposé la manière des *Caractères* d'une part à celle des moralistes philosophes tels que La Rochefoucauld et Pascal, d'autre part à celle de moralistes qu'on pourrait appeler des logiciens. « Les uns cherchent des définitions, des divisions, des tables et de la méthode ; ils veulent qu'on leur explique ce que c'est que la vertu en général, etc. ». D'autres, dont il est, négligent la méthode et les divisions et se jettent d'abord dans « l'application aux mœurs du temps ». Ses adversaires n'acceptèrent pas ces explications. Ils lui reprochèrent d'ignorer les règles nécessaires de l'art. Leurs attaques trouvèrent assez de crédit pour que La Bruyère se crût obligé de se défendre. Dans son *Discours de réception à l'Académie*, il tenta de démontrer non qu'il y avait un ordre dans les chapitres (ce qui était impossible), mais qu'il y avait un ordre des chapitres. La démonstration n'est pas convaincante. Tout cela est connu. Ce qui l'est moins, c'est que l'attitude de La Bruyère, son dédain puis son respect de la méthode s'expliquent par l'incertitude même de l'opinion dans la deuxième moitié du xvii^e siècle. Il y a d'abord ceux que l'on pourrait appeler les moralistes d'école, ceux qui subissent l'influence à la fois de l'enseignement scolastique et des méthodes de la rhétorique. Pour ceux-là, l'étude de la morale est affaire de divisions, de définitions, d'ordonnance

logique. Le livre est bon quand il est construit dans les formes. Les ouvrages de ce genre sont de beaucoup les plus nombreux jusque vers 1660. La méthode scolastique et oratoire est, par exemple, celle du P. François Senault, celle de Cureau de La Chambre, celle de René Bary. *De l'usage des passions*, par le R. P. I. François Senault, 1641. 1^{re} Partie : Des passions en général. 1^{er} traité : *De la nature des passions*, divisé en six discours. 2^e traité : Du désordre des passions (5 discours). 3^e traité : De la conduite des passions (5 discours). René Bary : *La morale, ou après l'examen des plus belles questions de l'Ecole, l'on rapporte sur les passions, sur les vertus et sur les vices les plus belles remarques de l'histoire*, 1663. La 2^e partie du livre, par exemple, est ainsi divisée : Des principes des actions humaines : en nous ; ou hors de nous. — En nous : entendement ; volonté — hors de nous : les lois ; la fin. L'ouvrage de Cureau de La Chambre est beaucoup plus pénétré de scolastique technique. Il prouve, par exemple, « que l'âme a une extension et par conséquent ses parties, une figure et une grandeur parce que ce sont les suites nécessaires de la quantité », ou bien qu' « il y a deux sortes d'extension, la catégorique et l'entitative » ; mais cette scolastique et la rhétorique s'accordent sur les méthodes de division, de définition et de composition. L'ouvrage le plus caractéristique de ce goût de l'ordonnance dans les discussions morales et même de la manie méticuleuse du temps pour l' « ordre et la liaison » des pensées est celui de Louis de Lesclache¹, *La philosophie morale expliquée en tables*, 1651. Voir p. 168 l'une de ces tables, l'œuvre en comportant exactement cinquante.

Ces « plus belles questions de l'Ecole » et cette savante ordonnance finirent, à cause de leur excès même, par lasser. On causait très volontiers de morale, dans les salons, tout autant que de psychologie galante. Mais on ne pouvait pas s'y plier à ces longues chaînes de principes

1. Ce de Lesclache ne passait pas pour un pédant. Il fait des conférences dans une société mondaine qui donnait des concerts, faisait des prêts de livres (Voir l'édition du *Francion* de Sorel, par E. Roy, t. I, p. xvii).

et de conséquences. On finit donc par déclarer tout net que c'était là une morale de pédants, et qu'il en existait une autre où il suffisait d'avoir la vue fine et le jugement délicat. « Si l'on y prend garde, dit Nicole lui-même, on est contraint de remplir les livres méthodiques d'une infinité de choses qui n'ont point d'autre utilité que celle d'être nécessaires à l'ordre et d'en bannir plusieurs autres très utiles par cette seule raison qu'elles n'entrent pas dans cet ordre que l'on s'est prescrit. La nécessité que l'on s'impose de lier les pensées les unes aux autres produit celle d'y en admettre beaucoup de communes¹... » Comme on ne voulait rien de commun on fit donc, au lieu de systèmes et de discours sur la morale, des maximes de morale et des aperçus sur la morale. La Rochefoucauld (qui n'est pas le premier) écrit des *Maximes*, le chevalier de Méré des *Maximes, sentences et réflexions morales et politiques* (1687); M^{lle} de Scudéry des *Conversations et Nouvelles conversations morales* (1685 et 1686); Saint-Réal, *Césarion ou entretien divers*, 1684, etc... et La Bruyère ses *Caractères*.

L'extraordinaire succès des *Caractères* qui suscita des douzaines d'imitations porta un coup très rude à la morale systématique. Elle subsista, surtout pendant la première moitié du XVIII^e siècle (par exemple dans le *Cours de sciences* du P. Buffier, 1732; le *Traité de l'opinion* de Legendre de Saint-Aubin, 1733; le *Traité du vrai mérite de l'homme* de Lemaitre de Claville, 1734). Mais c'est la manière de La Bruyère qui l'emporte d'autant plus que les Français, lassés d'être des raisonneurs tendent à devenir des « frivolites ». L'abbé Trublet lui-même, qui n'est pas frivole, se refuse à mettre dans ses *Essais de morale* (1735), un ordre ennuyeux et pédantesque. Il prétend converser à l'aventure, en galant homme et non pas discourir et démontrer. La morale ordonnée n'a pas disparu. Mais ce qu'elle doit à la rhétorique tend à se perdre (en dehors des ouvrages pieux et scolaires) dans ce qu'elle doit à la « philosophie ». Les moralistes suivent, en grand nombre, un mouvement de réaction que nous aurons à étudier.

1. *Essais de morale*, Avertissement.

CHAPITRE IV

LES CONSÉQUENCES DE LA COMPOSITION ORATOIRE

Elles ont été infiniment précieuses ; et il importe, avant d'en marquer les excès, de ne pas diminuer l'importance de ses bienfaits. Joint au principe de la détermination et du choix des idées, le souci de la composition a contribué à défendre la pensée française contre les deux défauts vers lesquels elle semblait se précipiter irrésistiblement : la préciosité et le burlesque. Sans doute la préciosité n'est pas incompatible avec l'obéissance à la rhétorique. Il y aura, avant Bossuet, de nombreux orateurs qui observeront les règles de l'invention et de la disposition et qui s'égareront dans un galimatias de pointes et de gentilleses de style. Pourtant, par elle-même, cette doctrine résistait à la préciosité et s'opposait nettement au burlesque. On a répété mille fois que c'est au nom de la « raison », du « naturel », du « bon sens » que l'esprit classique avait chassé préciosité et burlesque et « mis la maison en ordre ». Ce n'est pas douteux. Mais il n'est pas douteux non plus que raison, nature, bon sens sont des principes vagues, élastiques, et peut-être même seulement des mots. Les Scudéry, les Chapelain, les Pradon et tous les autres que Boileau combattait, parlaient comme lui de raison et de naturel. La rhétorique prise au sens scolaire, puis au sens large du mot a contribué puissamment à donner à ces mots une signification précise.

D'abord parce qu'elle est le souci de la clarté obtenue par le choix et l'ordonnance des idées : « Qu'est-ce qui constitue, dit Lamotte-Houdart, la solide bonté d'un ouvrage, si ce n'est la justesse des pensées, liées entre elles par le meilleur arrangement... Voilà la raison, voilà l'éloquence. » Voilà aussi tous nos principes assemblés : pensées justes (c'est-à-dire déterminées et choisies), liaison, raison, éloquence ou rhétorique. Or tout cela s'accorde mal avec la préciosité. Sans cesse, au lieu de choisir les pensées les mieux déterminées et de les lier clairement et naturellement, cette préciosité s'efforce non seulement d'inventer des expressions détournées et subtiles mais de choisir les pensées rares et surprenantes, de les forcer à des liaisons singulières; au lieu de « lier » les idées la préciosité les heurte. Surtout tous ces principes s'opposent nettement au burlesque. Le sens du mot est, on le sait, beaucoup plus large alors qu'aujourd'hui. Être burlesque ce n'est pas seulement faire parler Jupiter comme un crocheteur et Junon comme une harengère, décrire Rome comme le village de Gonesse ou chanter sur le mode épique le Melon ou le Fromage. C'est encore ne pas se soucier de l'ordre et de la convenance des idées et mêler, dans une Ode sur *le Matin*, l'Aurore, le char du soleil, le lion et « sa dame », Alix qui apprête son fuseau ou le forgeron son fourneau ¹. C'est prendre plaisir non à la justesse et à la liaison mais au caprice et à l'incohérence. Ce fut d'ailleurs le burlesque qui fut le premier vaincu et qui disparut pour toujours de la littérature vers 1660.

Enfin ces principes de justesse et d'ordre s'appuyaient constamment sur une notion plus générale de l'ordre qui est la notion de convenance. La préciosité et le burlesque recherchaient ce qui ne convient pas ou ce qui ne convient qu'après réflexion et par des adaptations subtiles et obscures. La rhétorique au contraire, l'esprit de rhétorique enseigné, comme je l'ai dit, à adapter aussi exactement que possible la pensée et les circonstances de la pensée. Il faut que

1. Ode de Théophile.

L'on parle comme il est naturel et raisonnable que Pacuvius, César, Caton, Marius aient parlé. Un tel enseignement n'apprend pas la simplicité puisqu'il choisit le plus souvent des circonstances solennelles; mais il apprend du moins à être solennel avec justesse, avec convenance. Il apprend, par une convenance générale, à chercher la clarté et non pas les subtilités précieuses ou les caprices fantasques du burlesque, puisqu'il faut qu'un orateur, s'il veut convaincre, soit compris immédiatement et exactement.

Cet esprit n'a pas seulement préservé la pensée française de défauts graves. Il lui a donné des qualités éminentes, ou du moins des qualités originales et fécondes. Il aurait pu n'aboutir qu'à une littérature didactique, pédante, verbeuse. Nous aurions pu n'avoir, à son école, que des *Contr'un*, des *Socrates chrétiens*, des *Morts de Pompée* ou des *Venceslas*, des *Petits Carêmes* ou des *Méropes* ou des *Henriades*. Mais il s'est trouvé que cet enseignement de la rhétorique, ces préceptes des « doctes », toute cette savante discipline de triage, d'ordonnance, de liaison, de raison, de vraisemblance, de clarté étaient imposés à des gens qui étaient, du xvi^e au xviii^e siècle, fort peu judicieux, fort peu raisonnables, fort peu scolaires et académiques. Tout ce qu'on enseignait à leur esprit était contraire à leurs besoins profonds, à leurs mœurs. Cette étude des mœurs du xvi^e siècle n'est pas achevée. Elle permettra quand on l'achèvera, de faire du « grand siècle » le siècle des vies ardentes, violentes, impulsives, depuis le collège où l'on vit souvent dans la crasse, l'incurie, les querelles brutales et parfois mortelles jusqu'à la Cour et à certains Salons où les jeux et les ris sont bien souvent ceux de charretiers et les amours ceux de muletiers ou de catins. Il s'est ainsi trouvé que l'esprit de choix, d'ordre et de clarté au lieu d'éliminer la vie pour lui substituer des abstractions lucides mais vides n'a pu, chez les plus grands de nos classiques, que lui imposer une sorte de transposition. Boileau, au fond, est un « burlesque » que son tempérament poussait à écrire des *Romans bourgeois*, des satires réalistes, joviales, féroces... Racine, fils impa-

tient, révolté contre Port-Royal, enivré de passion ; Molière, aventurier excommunié ; La Fontaine livré à tous ses appétits n'avaient rien de ce qui fait les écoliers bien sages et les disciples bien dociles. Ils ont pourtant subi les exigences de l'école et des doctes. Ils ont cru à la nécessité du choix, de l'ordre, de la liaison raisonnable des idées. Du spectacle confus, pittoresque, brutal de la vie, de leur expérience de la vie ils n'ont donc pas donné une représentation réaliste ; ils ont fait une sorte de discours sur la vie. Comme ils connaissaient cette vie, comme ils l'aimaient, ils en ont fait un discours sincère, où ils mettaient une âme et non des formules d'école, où Boileau apportait sa verve bourgeoise, La Fontaine sa fantaisie ailée, Molière sa joie amère, Racine sa passion. Ainsi s'est façonnée cette littérature des chefs-d'œuvre classiques, qui n'est pas la vie, qui est une sorte de stylisation de la vie, une transposition esthétique de la réalité ; où la stylisation se fait non par l'harmonie plastique des formes mais par une sorte d'harmonie du mouvement. Tel un geste d'élan ou de danse dont l'œil ne perçoit que la vitesse harmonieuse et dont le cinéma ralenti développe la grâce, le rythme caché.

Tout cela a été dit. On a dit aussi les conséquences de cette clarté classique. Elle est une des raisons qui ont donné aux plus grandes œuvres une sorte de caractère de permanence et d'universalité. Il y a bien des formes de raison et bien des sortes de nature. Mais par le souci du choix, de l'ordre, de la liaison, l'esprit classique s'est nécessairement attaché à la raison la plus générale, à la nature la plus stable. Il a rejeté tout ce qui était l'accident, le particulier, tout ce qui ne rentrait pas dans l'expérience commune, dans les formes les plus générales de la vie et de la pensée. Il a ainsi créé des œuvres qui puissent être comprises du plus grand nombre et le plus longtemps. Il nous a donné même une littérature scolaire. On a abusé et on abuse encore, je crois, de cette littérature scolaire. Mais elle a été bienfaisante et elle reste, en partie, nécessaire ou même unique. Toutes les grandes œuvres du

génie humain reflètent une expérience de la vie ; or elles sont étudiées dans les collèges par des enfants ou de tout jeunes gens qui doivent les comprendre et les juger alors qu'ils n'ont aucune expérience de la vie. Nos grandes œuvres classiques réalisent ce paradoxe de leur être accessibles bien qu'ils ne puissent pas vraiment les comprendre ; parce qu'ils peuvent du moins les suivre, s'y reconnaître, en faire l'analyse, en décrire les desseins et l'ordre exactement.

Je n'ai pas l'intention ni de reprendre ces démonstrations ni de les contester. Mais il importe, pour comprendre l'histoire de la pensée française, de montrer quelles furent aussi les conséquences fâcheuses des principes de l'esprit classique, les excès auxquels il s'est laissé entraîner. Ne disons pas même, si l'on veut, *excès*. Cherchons simplement jusqu'à quel point les œuvres classiques ont transposé la réalité et la vie. Nous verrons mieux ainsi quels furent leurs desseins et leurs exigences. J'ai dit dans ma première partie l'essentiel sur le choix des idées. Il reste à étudier l'ordonnance des idées, qui est d'ailleurs la forme la plus caractéristique de la méthode classique.

*
* .

L'esprit classique n'a pas du tout ignoré que le caractère essentiel de certains états d'âme était justement le désordre et la contradiction. Les rhétoriques elles-mêmes, si soucieuses qu'elles soient des savantes « dispositions », reconnaissent volontiers que la vraie science de l'éloquence consiste souvent à savoir ignorer toute science et à ne suivre que les mouvements tumultueux de la nature. « Lorsque, dit Gibert, l'orateur excite les passions, il peut, sans manquer aux bienséances, ne pas se mettre si fort en peine des règles de la clarté. Au contraire, il convient alors de s'abandonner aux mouvements de la passion, et de la suivre. C'est ce qui produit dans le Discours, des *Hyperboles*, c'est-à-dire des transposi-

tions qui, loin de rien gâter, servent à marquer le trouble. On fait aussi des phrases coupées, où le sens est suspendu, comme on le voit dans celle-ci : « Si je le surprends... Quoique pourtant, mais... O homme le plus... Dis, comment faut-il t'appeler, pour te donner le nom que tu mérites... » « ... Ce n'est que la nature que nous peignons et que nous nous proposons de suivre. Qu'on voie, à ce propos, ceux qui sont émus de colère, de frayeur, de dépit, de jalousie, ou de quelque autre passion ; à peine ont-ils commencé une phrase qu'avant que de l'achever ils en commencent une autre ; et au milieu de celle-ci, ils en proposent une nouvelle, d'où sans raison ni rapport, ils reviennent à la première. Il est donc évident que les bons écrivains doivent imiter ces mouvements comme ils font en effet dans ces endroits qui ont quelque obscurité et quelque désordre, au travers duquel on ne laisse pas de les entendre suffisamment. » De pareilles sagesses se rencontrent dans un bon nombre de rhétoriques. Non pas dans toutes ; il en est qui se méfient de ces obscurités et de ces désordres permis et qui craignent sans doute que les écoliers n'y trouvent prétexte à de dangereuses licences. Mais la plupart y font au moins des allusions. Tel Jouvency donnant en exemple Cicéron qui « d'autres fois, entre plusieurs choses, hésite sur ce qu'il doit dire et comment il doit le dire ».

Les Poétiques ne sont pas moins judicieuses que les Rhétoriques. Elles ont dû reconnaître, puisqu'elles recommandent l'imitation des anciens, que les poèmes des anciens n'étaient pas toujours ordonnés selon les règles de l'art. Sur ces désordres il arrive qu'on ferme les yeux ou qu'on se chaille. A la fin du xvii^e siècle, les « Modernes » en conclurent qu'Homère n'était qu'un maladroit et qu'il aurait eu profit à connaître les savantes doctrines du P. Le Bossu ou de Lamotte-Houdart. Mais il en est d'autres que l'on avoue et que l'on justifie. Ainsi les désordres de Pindare et ceux plus mesurés d'Horace d'où l'on tire la théorie du « beau désordre » lyrique. Boileau l'a rendue célèbre. Mais elle est développée bien

avant Boileau par un grand nombre des théoriciens de l'Ode, par Vossius, Scaliger, Chapelain, le P. Rapin¹. Boileau la recueille dans son *Art poétique* :

Souvent un beau désordre est un effet de l'art

et la commente dans son *Discours* précédant l'Ode sur la prise de Namur : « Le poète, pour marquer un esprit entièrement hors de soi, rompt quelquefois de dessein formé la suite de son discours; et, afin de mieux entrer dans la raison, sort, s'il faut ainsi parler, de la raison même, évitant avec grand soin cet ordre méthodique et ces exactes liaisons qui ôteraient l'âme à la poésie lyrique. » Ce précepte « qui donne pour règle de ne point garder quelquefois de règles est un mystère de l'art ». Et c'est une erreur de Malherbe, du grand Malherbe, que de l'avoir ignorée. Une strophe supprimée de l'Ode ne craignait pas de l'attester :

Malherbe dans ses furies
Marche à pas trop concertés.

Tout cela est bel et bon. Mais il en faut voir l'application. L'étude des œuvres témoigne que la théorie du désordre oratoire et poétique, fidèle image des désordres de la nature, n'a guère été qu'une théorie. Dans la réalité, même lorsque les héros ou le poète sont « hors d'eux », ils continuent à se préoccuper d'un ordre méthodique et d'exactes liaisons et ne marchent qu'à « pas concertés ». C'est évident même dans les tragédies où éclatent les passions furieuses, même chez Racine qui peint les passions « telles qu'elles sont ».

La tragédie racinienne est assurément moins uniforme qu'elle ne semble, si l'on fait effort pour se dégager de la sorte d'illusion où entraîne la mélodie chantante du rythme. Il arrive que les personnages parlent un peu, comme le demande Gibert, « sans raison ni rapport », sans autre rapport que le trouble de leur âme. C'est le cas pour

1. Voir le livre de Bray (*Bibliographie*, p. 11).

Clytemnestre dans les imprécations que lui arrache son impuissance furieuse au moment où elle croit qu'on immole Iphigénie (acte V, scène 1) :

O Monstre, que Mégère en ses flancs a porté !

Mais où va ma douleur chercher une victime !
 Quoi ! pour noyer les Grecs et leurs mille vaisseaux,
 Mer tu n'ouvriras pas des abîmes nouveaux !

Mais, cependant, ô ciel ! ô mère infortunée !
 De festons odieux ma fille couronnée
 Tend la gorge aux couteaux par son père apprêtés.
 Calchas va dans son sang... Barbares, arrêtez...

C'est le cas pour Roxane :

Mais dans quel souvenir me laissé-je égarer !
 Tu pleures, malheureuse ? Ah ! tu devais pleurer
 Lorsque d'un vain désir à ta perte poussée
 Tu conçus de le voir la première pensée.
 Tu pleures ! et l'ingrat, tout prêt à te trahir,
 Prépare les discours dont il veut t'éblouir,
 Pour plaire à ta rivale il prend soin de sa vie.
 Ah ! traître, tu mourras. Quoi ! tu n'es point partie !
 Va ; mais nous-même, allons, précipitons nos pas.

Mais ces exemples sont relativement rares. Et ils sont assez timides. Le désordre de l'âme n'y est traduit que par quelques juxtapositions ou quelques suspensions, non par des sursauts hagards. Le plus souvent Racine s'en tient à quelques simplifications de l'ordre et de la liaison. Le tumulte intérieur est traduit par des brièvetés où l'on sent des fureurs cachées ; ou bien par ce genre de monologue dont nous avons signalé la fréquence dans les tragédies et tragi-comédies de la première moitié du xvii^e siècle : le monologue alternatif. Le personnage est anxieux ou épouvanté parce qu'il ne sait ce qu'il faut croire ou décider. Mais il n'y a que deux croyances ou deux décisions. Il énonce donc l'une, puis l'autre, revient à la première jusqu'au moment où il choisit ou se lasse de déli-

bérer. C'est, bien plutôt qu'un désordre vrai, le rythme ordonné d'une oscillation. Procédé constant chez Corneille dont la conception dramatique faisait d'ailleurs fort peu de place aux passions vraies. Procédé fréquent chez Racine. C'est celui qui règle, par exemple, le monologue d'Hermione (*Andromaque*, V, 1).

Où suis-je ? Qu'ai-je fait ? Que dois-je faire encore ?
 Quel transport me saisit ? Quel chagrin me dévore ?
 Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.
 Ah ! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais ?

Mais cette incertitude, cette ignorance du dessein, ne sont encore qu'une sorte de délibération. Pyrrhus n'est que le plus cruel des indifférents. — Pourquoi donc le cœur d'Hermione s'intéresse-t-il encore pour lui ? Qu'il périsse ! — D'ailleurs il le mérite puisqu'il se rit de la rage d'Hermione qu'il croit impuissante — ou à laquelle il ne songe même pas. — Laissons donc agir Oreste. Que Pyrrhus meure ! — Mais il mourra par la volonté d'Hermione, d'Hermione qui l'aime. Affreuse pensée. Non... Suit la scène où Cléone vient lui raconter les préparatifs du mariage, la joie de Pyrrhus, l'incertitude d'Oreste, et où l'alternative se résout par l'exposition ordonnée d'une volonté : Quoi ? Oreste hésite. Hélène, ma mère, a pu armer pour elle la Grèce entière — Et je ne saurais décider Oreste en me promettant à lui ? — C'est donc à moi à me venger.

Tout me sera Pyrrhus, fut-ce Oreste lui-même.
 Je mourrai ; mais au moins ma mort me vengera.
 Je ne mourrai pas seule, et quelqu'un me suivra.

Même hésitation par simple oscillation dans les monologues de Roxane (III, vii ; IV, iv), etc...

Ces ébauches de discours sans ordre et sans liaison ne sont d'ailleurs que l'exception dans le théâtre de Racine. Même dans les cas extrêmes, même lorsque le personnage doit être tout à fait hors de sens, il garde encore cette sorte d'instinct qui lui fait ordonner son désespoir ou son

exaltation selon les principes de l'art. Ainsi Clytemnestre lorsqu'on vient de lui annoncer que les dieux exigent le sacrifice de sa fille et qu'Agamemnon y consent. On sait que, dans cette scène célèbre (*Iphigénie*, IV, iv), Agamemnon et Iphigénie parlent avec une pleine maîtrise d'eux-mêmes. Agamemnon plaide sa cause avec des arguments choisis et ordonnés, comme Iphigénie plaide la sienne avec des raisons ordonnées et choisies. Mais Clytemnestre n'est alors qu'une mère dont on va massacrer l'enfant. Racine a voulu qu'elle ne fût que cela, qu'elle n'ait aucun souci du « rang », de l'« honneur » et des cruels devoirs des rois. Pourtant, elle aussi, prononce une sorte de harangue, fort belle et fort émouvante, mais qui est conforme aux principes du genre démonstratif : « Exorde ou proposition : Vous n'êtes qu'un barbare affreux — Et en effet (confirmation) vous n'avez rien fait pour sauver votre fille — Que d'ailleurs on ne condamne que sur la foi d'un oracle incertain. — Si l'oracle est certain qu'on fasse périr non Iphigénie mais Hermione, fille d'Hélène. — D'ailleurs Hélène n'est qu'une femme corrompue indigne du moindre sacrifice — Et le souci de venger son mari est le moindre de vos soucis. — Vous n'agissez que par ambition — Donc (conclusion) ce sacrifice n'est qu'une trahison. En y songeant je perds la raison. Il faudra pour la tuer me tuer la première. »

La situation de Phèdre n'est pas moins pathétique dans la scène où, poussée par un aveugle et furieux amour, elle finit par crier à Hippolyte qu'elle l'aime. Elle sait, ou elle devrait savoir que cet aveu n'est qu'un acte de folie, qu'Hippolyte sera saisi d'horreur, qu'elle se perd sans rien gagner. Mais elle est vraiment démente. Cette frénésie ne l'empêche pourtant pas de mettre des chances de son côté, les chances d'une rhétorique judicieuse qui sait choisir et ordonner les arguments. Donc, dans un cri de passion, la déclaration :

Ah, cruel ! tu m'as trop entendu !

Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.

Hé bien ! connais donc Phèdre et toute sa fureur....

Puis un discours commentaire : 1^{re} Partie. *Les excuses* : J'ai horreur de cet amour qui est un crime — Mais ce n'est pas moi qui suis coupable ; ce sont les dieux qui me poursuivent. Et voici les preuves : j'ai tout fait pour vous chasser et me faire haïr de vous — j'ai eu tant d'horreur de cet amour qu'il m'a conduite aux portes du tombeau — sans doute j'aurais dû me taire ; mais il ne fallait pas que je vous voie et j'ai dû vous voir pour le salut de mes enfants. — 2^e Partie. *La punition* : D'ailleurs le crime est tel que, malgré ces excuses, il faut qu'il soit puni. Qu'Hippolyte fasse périr la criminelle — ou s'il s'y refuse, qu'il laisse Phèdre se punir elle-même :

Frappe : ou si tu le crois indigne de tes coups,
Si ta haine m'envie un supplice si doux,
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée ;
Donne....

(Acte II, scène v.)

Si c'est une folie d'amour, c'est donc bien une folie lucide. Et si Vénus, tout entière à sa proie attachée, lui a enlevé la force physique et morale, elle lui a laissé toute son intelligence. Il y a mieux. Affolée, Phèdre n'est pas folle. Mais il y a de vrais fous dans le théâtre classique ; et ces fous discourent avec le même ordre et la même liaison des pensées que les gens de bons sens. La folie d'Oreste au dénouement d'*Andromaque* n'est pas, peut-être, un exemple satisfaisant Car elle n'éclate qu'aux derniers vers :

Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?

Et Oreste n'a le temps, que d'évoquer en vingt vers les fantômes de Pyrrhus, d'Hermione et des Euménides. Mais, pendant les années mêmes où le théâtre cherchait sa voie, où il hésitait entre la tragédie réglée et ordonnée et la fantaisie romanesque, on trouve des personnages qui sont fous et qui le sont raisonnablement. C'est le cas de l'Eraste de la *Mélite* de Corneille ou de Thélame de la *Sylvie* de Mairet. Eraste, par une fourberie criminelle, a fait croire à Tircis

que sa maîtresse Mélite était infidèle. Cliton vient lui apprendre, faussement d'ailleurs, que Tircis et Mélite sont morts de douleur. Les remords, qui le poursuivaient déjà, achèvent d'égarer sa raison. Il va se croire mort, prendre Cliton pour Caron, le passeur des Enfers, et se jeter à son cou pour qu'il lui fasse traverser le Styx. Mais ces égarements se développent avec une très raisonnable logique. Long discours de soixante-huit vers. 1^{re} Partie. *Préliminaires de la folie*. J'ai commis le crime le plus infâme. — Hélas ! Ils sont morts, ce qui prouve, ô Parques, que vous réglez aussi dans l'empire d'amour. — C'est donc moi le coupable ; les regrets sont vains et je n'ai plus qu'à me punir en me tuant. — 2^e Partie. *La folie*. Mais d'où vient que tout mon corps chancelle. — Je sens que je descends aux Enfers — à juste titre, car c'est aux pieds de Tircis et Mélite, qui y sont, que je dois verser mon sang. — Me voici sur les bords du Styx. — Interrogeons le fleuve sacré pour savoir si Tircis et Mélite sont passés. Tu le sais...

Ils sont tous deux si chers à ton funeste empire
Que tu crains de les perdre et n'oses m'en rien dire.

— Interrogeons alors les âmes errantes. — Mais voilà Caron. Dépêche, vieux nocher, et passe-moi de l'autre côté si tu ne crains pas que le poids d'Eraste et de ses crimes ne fasse couler la barque :

Quoi ! tu veux te sauver à l'autre bord sans moi.
Si faut-il qu'à ton eou je passe malgré toi.

Le Thélame de la *Sylvie* est devenu fou, comme Sylvie, par un enchantement. Il croit que Sylvie est morte et il exprime son désespoir dans un long discours de 91 vers ; ou plutôt il l'expose méthodiquement : « 1^{re} Partie. Éveille-toi, Sylvie... Elle ne répond pas. Hélas ! elle est morte. — Tout prouve qu'elle est morte — O Dieux, pourquoi l'avez-vous laissé périr. — Et c'est en vain que j'essaye de la ranimer. — 2^e Partie. Mais rien ne sert de discourir. Demandons aux dieux de la ranimer. Prière aux dieux. — Vaine prière. Ils sont insensibles. — Cependant je décuivre dans le sein de

Mélite une sanglante plaie. C'est mon père qui pour m'empêcher de l'épouser l'a fait assassiner. Malédiction contre le père. — Dans une pareille situation il ne me reste donc qu'à mourir. Invocation à la mort. — Mais la mort ne m'entend pas. Elle est impiteuse. Mourons donc de désespoir et d'épuisement sur le corps de Mélite, sur ce rare débris de l'amoureux empire. — Mais une mort si lente est une lâcheté. Il faut mourir tout de suite. Attends-moi, ma Bergère, attends-moi je te suis. »

Je ne pousserai pas plus loin l'étude de ces passions trop concertées dans leur langage et de ces déraisonnements trop raisonnés. Il faudrait passer en revue la tragédie du XVIII^e siècle, la tragédie pseudo-classique, même une partie des drames du XVIII^e siècle, des drames romantiques, des comédies d'Augier, de Dumas fils et des auteurs leurs contemporains. Nous verrons que la rhétorique perd malgré tout de son influence dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, à plus forte raison à l'époque romantique ou réaliste. Il reste pourtant quelque chose de ses traditions, un obscur besoin de traduire toute réflexion, même instinctive, en dissertation, tous propos même fiévreux ou hagards en discours. La plupart des monologues et même des dialogues des drames de Diderot sont bien faits de phrases entrecoupées, haletantes et qui s'efforcent d'imiter le « désordre de l'âme ». Mais Diderot, grand prêcheur de morale, ne résiste pas toujours au plaisir de l'enseigner dans un sermon. C'est un sermon de près de cent lignes sur le devoir, la vertu et le remords que Dorval fait méthodiquement à Rosalie au début de l'acte V du *Fils naturel*. Baculard d'Arnaud a beau se vanter d'avoir créé le drame « sombre » et peint, mieux que tout autre, les « désordres affreux », il n'en tient pas moins à les exposer avec une solide logique. Il suffit, pour s'en convaincre, de relire les derniers actes, les actes « terribles » du *Comte de Comminge* ou d'*Euphémie*. Seul ou à peu près parmi ceux qui se piquaient de littérature, L. S. Mercier a prêté abondamment à ses héros des propos haletants et des angoisses ou des désespoirs véritablement désordonnés.

Le besoin se retrouve même chez Molière qui fit, avant de courir l'aventure, des études fort sérieuses poussées jusqu'à la licence en droit. Dans ces études de droit il fit connaissance avec la méthode scolastique. Il s'en est copieusement et spirituellement moqué. Mais il ne s'est pas moqué de la rhétorique. C'est, sans doute, qu'il ne la trouvait pas si ridicule. Il lui est arrivé, en effet, de suivre ses leçons. Le Molière joyeux se souvient plutôt de Gauthier-Garguille ou de Turlupin qui n'étaient pas des doctes et parlaient pour les ignorants. Mais l'Alceste du *Misanthrope* est tout autre. Sans cesse il « enrage » ; de colère, il « perd la raison » ; « ses sens par la raison ne sont plus gouvernés » ; mais son intelligence est toujours gouvernée par cette loi de la rhétorique et de l'esprit classique qui veut qu'on parle avec clarté, donc avec méthode, et qu'après avoir choisi ses raisons on les dispose dans l'ordre le plus convaincant. C'est cet ordre qu'il suit dans la première scène, bien qu'il y soit dans une « humeur noire » et un « chagrin profond ».

Réponse-discours à Philinte : « I. *Exorde et proposition* (v. 41-48) : Je hais les hypocrites combats de civilité. Et j'ai de bonnes raisons. II. *Confirmation*. 1° On prodigue ces civilités à tout le monde. 2° Par conséquent aucune âme un peu bien située ne devrait vouloir d'une estime ainsi prostituée. 3° Argument *ad hominem*. Vous-même, Philinte, puisque vous êtes l'ami du genre humain, vous ne pouvez plus être le mien. III. *Conclusion*. Il faudrait punir ces hypocrisies ; et il faut qu'en toute rencontre le fond de notre cœur dans nos discours se montre. » La scène où Alceste fait une épreuve encore plus cruelle de la duplicité humaine, où, venu pour châtier la menteuse Célimène, il finit par « suivre sa destinée » qui est de l'aimer aveuglément, n'est pas moins clairement et sagement composée (acte IV, scène III). « Transports », « sombres regards », « trouble », tout cela ne l'empêche pas de discourir (v. 1286-1314).

Proposition : I. Vous m'avez trahi, criminellement. — II. Je le pressentais, depuis longtemps. — III. (Réfutation). Sans doute on est libre d'aimer ou de ne pas aimer. Mais à condition de ne pas tromper. — IV. Vous m'avez trompé. — V.

Donc, comme je viens de le démontrer, j'ai le droit d'être « tout à la rage ». C'est cette sorte de réflexion dans la rage qui fait peut-être le prix du *Misanthrope*. Et c'est peut-être aussi ce qui contribue à lui donner cette sorte de froideur qui fait de la pièce un chef-d'œuvre un peu austère.

*
* *

La tendance était déjà dangereuse pour le théâtre. Seul le génie de Racine a su vraiment associer, dans la tragédie, les scrupules de la clarté ordonnée et les puissances rebelles de la vie. La comédie s'est défendue par la force des traditions populaires de la farce, ou par l'esprit mondain chez Marivaux. Mais la poésie lyrique en obéissant à la composition oratoire était condamnée à une mortelle servitude. On peut ne pas partager exactement les idées de M. l'abbé Brémond sur la poésie pure; la poésie est peut-être autre chose qu'une sorte d'intuition mystérieuse qui nous enlève au-dessus des lents cheminements de l'intelligence réfléchie. Mais il n'est pas douteux que la poésie doit être une liberté et une fantaisie, que la poésie lyrique est nécessairement une effusion et non une démonstration. Elle ne peut être ni enseignante, ni même méthodique. Or l'esprit classique a justement voulu tout régler en vue non pas de la poésie mais du jugement et de la clarté. Quand il consent au désordre et à l'imprévu, c'est à un désordre calculé, à un imprévu réfléchi. Je l'ai déjà montré en analysant l'Ode sur la prise de Namur de Boileau. On pourrait faire la même démonstration sur les odes où J.-B. Rousseau et Lebrun-Pindare ont voulu montrer qu'ils étaient capables de sublime et d'égarements sacrés. *Ode sur l'enthousiasme*, de Lebrun-Pindare. Elle est publiée en 1792, à l'heure où sont venus ces temps de bouleversements qui seuls, selon Diderot, peuvent susciter la grande poésie; à l'heure où la France, remuée de passions profondes, est servie et défendue avec le génie

de l'enthousiasme. Chantons cet enthousiasme, raisonne Lebrun, et sur le mode recommandé par Boileau : « Enthousiasme ! Tu m'égaras... ». Cet égarement de commande se traduira par l'entassement de toutes les figures de style et de toute l'érudition mythologique, Icare, la colombe d'Amathonte, Encelade, Hébé, Cerbère, Typhon, etc... Mais le poète a beau s'élancer dans les cieux et crier silence à l'« importune raison » en réalité il reste attaché à la terre et à la raison par le fil d'une démonstration. Le beau désordre consiste seulement à le cacher sous l'amas des exclamations, interrogations, hypotyposes, hyperbates et synecdoches. 1^{re} Partie. Je dois m'égarer, et je le prouve, car seule l'audace enfante les trophées et la vraie poésie. Homère a eu le Génie de l'enthousiasme, etc... 2^e Partie. C'est par lui qu'on explique seulement le Génie, toute espèce de génie, Galilée, Newton, Alexandre, Mahomet, « la bergère Amazone », c'est-à-dire Jeanne d'Arc, etc... 3^e Partie. Mais surtout l'enthousiasme naît de la « céleste liberté » ; c'est cet enthousiasme-là qui enflamme Lebrun.

Dût mon sang arroser ma lyre,
Content je mourrai dans tes bras...

Conclusion. J'ai donc raison d'imiter Pindare et le désordre des comètes.

Ainsi l'ode est bien un « Discours sur la nécessité et les avantages de l'enthousiasme ». Il y a, depuis les origines de la pensée classique jusqu'au romantisme, des exemples plus caractéristiques encore de cette organisation méthodique du lyrisme. Qui n'a goûté ce qu'il y a de renoncement à la raison, d'abandon à la pente de la rêverie désolée, dans les pièces que Victor Hugo écrit sur la mort de sa fille :

Elle avait dix ans, et moi trente ;
J'étais pour elle l'univers.
Oh ! comme l'ombre est odorante
Sous les arbres profonds et verts !...

ou bien

O souvenirs ! printemps ! aurore !
Doux rayon triste et réchauffant !
— Lorsqu'elle était petite encore,
Que sa sœur était tout enfant ... —

Connaissez-vous sur la colline
Qui joint Montlignon à Saint-Leu, ...

Or le poète François Maynard a perdu, vers 1624, sa fille aînée. Il écrit un poème pour chanter son « noir chagrin, mal sans remède ». Mais le mal lui laisse toute sa présence d'esprit, toute sa science du style et de l'ordonnance. Sur la tombe de son enfant il est encore capable d'apporter des fleurs de rhétorique :

Ma fille est morte et l'Elise possède
L'aimable esprit qui possédait le mien
.....
Mille guerriers soupiraient après elle,
Mais devant elle, ils n'osaient soupirer.

Surtout la plainte est fort régulièrement ordonnée. Maynard-Daphnis se croit égaré par la douleur. Daphnis « cède aux ennuis dont sa perte l'agite — Et leur permet de troubler sa raison ». Mais c'est une permission dont ils n'usent guère : « *Exorde*. Ma fille est morte, et je suis désespéré. — *Proposition*. Que deviendrai-je après un tel naufrage ? — *Confirmation*. Car ma fille avait toutes les vertus et toutes les grâces. — *Réfutation*. N'essayez pas de me consoler ; qui me console excite ma colère. — *Péroraison*. O Ciel, fais-moi mourir comme ma fille ! »

On pourrait passer ainsi en revue presque tous les poèmes lyriques du ^{xvii}e et du ^{xviii}e siècle, les élégies, par exemple, comme les odes. J'ai déjà parlé des élégies de Bertin. Il en est où le tour oratoire et la préoccupation de l'ordonnance démonstrative sont particulièrement froids et gauches. Bertin attestait « que ses élégies n'ont d'autre mérite que d'être l'histoire fidèle de son cœur et de sa vie, et que la passion fit son génie ». Le mot fidèle, sans

doute, est juste et même le mot passion. Tout ce qu'il y a de factice dans les vers de Bertin n'empêche pas qu'il ait eu une vie ardente où l'amour et la sensualité ont mis de violents orages; il a été tout autre chose qu'un petit maître ou le rimeur appliqué de galanteries calculées. Mais quand il chante les heures les plus orageuses de sa vie sentimentale, mariage d'une maîtresse pauvre qui l'abandonne pour épouser un vieillard riche, souvenir d'Eucharis qui est morte, il cesse lui aussi d'être un amant pour retourner à l'école de la rhétorique, *Sur le mariage de Catilie* :

O jour affreux ! ô fatal hyménée !...

Affreux en effet et fatal, car il marque la fin de nos bonheurs passés. — « Je suis victime du goût du luxe qui a chassé les plaisirs simples de l'âge d'or. — Il ne me reste qu'à souffrir. — 2^e Partie. Mais il y a sans doute un remède. — Qui n'est pas un crime, car l'amour a plus de droits qu'un tel mariage. — Et les baisers de ton époux sont odieux. — Tu me les feras oublier par une promesse, un pied pressé contre le mien. Nous tromperons ton mari — à qui tu ne donneras que des droits disputés ». La pièce *Aux mânes d'Eucharis* garde la même allure pondérée et réglée. « Il y a plus d'un an, Eucharis, que tu es morte. Si tu peux m'entendre, Reçois ces derniers vers que j'adresse à ta cendre. » C'est-à-dire reçois une « Consolation », ordonnée comme le prévoient les Rhétoriques. « Lorsque tu périssais, tu le sais, j'étais moi-même mourant. — Quand tu mourus je voulus mourir. Mais la tendresse de Catilie me rendit à la vie. — Pardonne-lui ; elle n'est pas jalouse. — Tous nous pensons à toi avec un tendre regret ; elle, Parny, moi-même. — Ne crains pas qu'il y ait rien d'amer pour moi dans ce souvenir. Tu me trompas. Mais je l'ai oublié. — Dors en paix, ombre toujours chérie. »

On sait que les premiers romantiques, Chateaubriand, Lamartine et même le Victor Hugo des débuts, goûtèrent cette poésie de Bertin, de Parny, où il y avait d'ailleurs d'aimables choses. Puis le romantisme mit à sa place ce

qui était vraiment de la poésie. Mais ce n'était pas encore, ou ce ne fut pas tout de suite, de la « poésie pure », si ce n'est par échappées. Les œuvres même les plus sincères restèrent souvent enfermées dans une sorte d'appareil oratoire. L'enthousiasme ou la méditation du poète ne l'égarèrent pas. Il « parcourt une carrière » soigneusement tracée, qui le mène d'un point de départ à un but attendu par le lecteur. C'est le cas de Victor Hugo dans *Fantômes des Orientales*, poème sur la mort d'une jeune fille. A juste titre Victor Hugo le divise en paragraphes numérotés ; il aurait pu faire suivre chaque numéro d'un sous-titre explicatif. « I. Hélas ! que j'en ai vu mourir de jeunes filles. Généralités. La mort, même prématurée, est la loi de la vie. II. Que j'en ai vu mourir ! Preuve par énumération. L'une... Une... Une... Toutes... Doux fantômes. III. Mais choisissons un exemple plus pathétique. Une surtout. Un ange, une jeune Espagnole !... De quoi est-elle morte ! Elle aimait trop le bal. « Narration » du bal, ses joies, ses imprudences. IV. Elle est morte. V. Sa pauvre mère !... Mais, comme mère, elle n'a plus, pour les fêtes des morts, qu'un spectre au rire affreux. Evocation romantique de la danse macabre. VI. Vous toutes... pensez à l'Espagnole. » Même un romantique chevelu, un « bouzingot », un « Jeune-France » avait beau mépriser le bourgeois et boire le punch dans une tête de mort, il gardait, sans s'en douter, des respects pour les règles et pour l'ordonnance. Téophile Dondey publiait, en 1833, sous le pseudonyme ossianesque de Philothée O Neddy, son recueil de *Feu et flamme*. Il prétend y répandre tout le feu d'une jeunesse enthousiaste et toute la flamme d'une âme avide des sombres mystères et des démoniaques orgies : *Pandaemonium* — *Névralgie* — *Rodomontade* — *Nécropolis* — *Succube* — *Dandysme*, *Spleen*, etc... Le pandaemonium est celui où les Jeune-France organisent leurs orgies, d'ailleurs beaucoup plus oratoires que réelles, § I. Description de l'atelier de « Jehan », de Jean du Seigneur, et des vingt jeunes-hommes, bons artistes dans le cœur. II. Leurs propos « tourbillon d'incohérentes phrases... »

qui « se déroula, hurla, bondit au gré du vent — Comme une rauque émeute à travers un forum » et à quoi on ne peut comparer qu'une ville espagnole dévastée par un tremblement de terre, bref un pandaemonium. Mais cette rauque émeute est fort bien disciplinée; et cette ville dévastée présente encore, au moins dans son ensemble, une fort satisfaisante ordonnance. Les propos hurlent, peut-être, mais ils ne bondissent pas. Chacun prend la parole à son tour et pour dissenter ou démontrer. « Reblo », c'est-à-dire Petrus Borel, le « visage mauresque », c'est-à-dire Philothée lui-même, « Noël », c'est-à-dire Léon Clopet, « Don José », c'est-à-dire Joseph Bouchardy, sont moins loin qu'ils ne croient des écoliers Sarcot, Masson et Delalande que nous avons vus, au collège de Bourges, plaider les causes d'Alexiowits et Basilowits. Démonstration ou tout au moins exposition des beautés des « anciens jours » moyenâgeux. — Confirmation de Philothée par le procès d'une époque vile qui méconnaît la royauté de l'Art-Dieu. — Donc, poursuit Don José, révoltons-nous contre « la lâche iniquité de l'ordre social... Affirmons dans ving tomes — Que les mœurs, les devoirs ne sont que des fantômes, — Donc, conclut enfin Don José, provoquons en duel, en tirant tour à tour « dans l'urne du Destin tous les noms de la bande », tous les suppôts de la bourgeoisie. De même ce que dit à Philothée dans la nuit quatrième (*Necropolis*) « un jeune squelette... les bras croisés, debout, dans son linceul », n'est pas propos incohérents ni même vagabonds. C'est une démonstration, un discours sur les bienfaits du suicide pour ceux que poursuit le malheur, « sbire cruel ». Il y a progrès, certes, sur les discours de J.-B. Rousseau ou de Lebrun-Pindare, parce que les images y ont du pittoresque et le style une certaine vigueur. Mais la structure reste à peu près la même.

M. Marcel Hervier, qui a réédité *Feu et Flamme*, signale, fort judicieusement, les qualités classiques du poète. Il y trouve de fort beaux vers dont la beauté, est, comme l'ordonnance des pièces, toute classique. L'œuvre a, en effet, des mérites. Elle est surtout curieuse, à mon avis,

par le pittoresque contraste entre les intentions « bunzingtones » et les traditions raisonnables et bourgeoises de l'esprit classique. Le contraste était d'ailleurs au fond de la plupart de ces jeunes et sincères écervelés. C'est pour cela qu'un bon nombre d'entre eux, et Dondey lui-même, ont terminé leur vie très bourgeoisement. On peut trouver que ceux qu'ils admiraient, Byron et Shelley, ou plus tard le Victor Hugo de Guernesey, ou Verlaine avaient d'autres façons de n'être plus classiques et qu'elles étaient meilleures poétiquement.

CHAPITRE V

LA RÉACTION CONTRE LA COMPOSITION ORATOIRE

I. LE XVIII^e SIÈCLE ET LE ROMANTISME ¹.

J'ai étudié, dans ma première partie, le mouvement général qui réagit, au XVIII^e siècle, contre l'esprit géométrique, contre les théoriciens du beau « raisonnable ». Cette réaction fut particulièrement vigoureuse dans la question des règles, qui est en grande partie hors de mon sujet, et dans la question de la composition, de la construction méthodique d'une œuvre.

Pour les « modernes », pour les premiers « philosophes », il n'y a pas de doute : cette ordonnance réfléchie, qui assure la logique et la clarté, est une des plus précieuses conquêtes de l'esprit humain. Elle doit apporter ses lumières à la poésie même, et si la poésie ne s'en accommode pas c'est elle qui a tort. « La belle nature et le beau désordre, dit Lamotte-Houdart, sont beaux pour être réglés ». C'était l'avis de Fontenelle. Mais les poèmes qu'ils écrivaient pour témoigner de l'excellence de ces règlements n'étaient guère encourageants. Ils ne cachaient pas d'ailleurs qu'après avoir couronné la poésie de quelques

1. Pour le XVIII^e siècle, voir les ouvrages cités à la Bibliographie (p. 11); de H. Brémond (avec l'étude de R. de Souza) de D. Mornet; et W. Folkierski : *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e siècle*. Cracovie et Paris, Champion, 1925, in-8°.

fleurs ils étaient tout prêts à la conduire hors des murs de leur cité raisonnable et philosophique. On s'inquiéta tout de suite de ces dédains et de ces rigueurs. Un je ne sais quel charme emportait encore quelques âmes vers le je ne sais quoi de certains poèmes. On essaya donc de concilier la raison et l'enthousiasme, l'ordre et la liberté, la composition et la fantaisie. Des régents et des pédants, Crousaz, l'abbé Batteux, Trublet, après quelques politesses pour l'enthousiasme et la liberté restent fidèles à leurs instincts de professeurs et de raisonneurs. Ils restituent à la raison et à l'ordre, par des détours, ce qu'ils lui avaient d'abord disputé. C'est le cas de l'abbé Dubos lui-même qui fait le procès de la raison et la chasse du trône d'où elle prétendait dicter ses lois pour y installer « le goût », un instinct inexplicable qu'on appelle le goût. Mais il se trouve que le goût reprend exactement à son compte les ordonnances de la raison ; les modèles qu'il nous propose à imiter, qu'il nous impose, sont exactement ceux dont la raison nous démontrait l'excellence : des œuvres soigneusement réglées, composées. Quelques autres, dans la première moitié du XVIII^e siècle, sont plus hardis. Vauvenargues comprend qu'il n'y a pas de poésie sans une grande imagination, un génie vigoureux, des passions ardentes ; et que tout cela n'a rien à voir avec la raison analytique et ordonnatrice de Fontenelle. Voltaire lui-même accorde que l'on n'est poète que si « l'imagination s'échauffe, l'enthousiasme agit » ; et que Fontenelle a eu tort de n'en pas convenir. Mais si Vauvenargues et Voltaire renoncent à une poésie parfaitement raisonnable et soigneusement philosophique, ils ne renoncent pas à la clarté classique née d'un plan préconçu, d'une disposition réfléchie. Vauvenargues convient que Milton, Shakespeare et Virgile « pèchent par le plan » ; il affirme qu'il est plus difficile « de former un bon plan pour un poème que de faire un système raisonnable sur quelque petit sujet philosophique » ; c'est donc qu'il y faut d'abord former un plan. Voltaire, après avoir fait la part de l'enthousiasme, détermine celle de la raison : « Comment le raisonnement peut-

il gouverner l'enthousiasme ! C'est qu'un poète dessine d'abord l'ordonnance de son tableau : la raison tient alors le crayon... c'est un coursier qui s'emporte dans sa carrière ; mais la carrière est régulièrement tracée. » On sait que Diderot, malgré la bataille violente qu'il a menée contre l'esprit classique, malgré tout le prix qu'il accorde à l'enthousiasme, au délire, à la frénésie, à tous les « ébranlements de la machine », s'est contredit lui-même sur le point de l'inspiration et de l'art comme sur bien d'autres... Il a écrit le *Paradoxe sur le comédien* pour démontrer que l'écrivain de génie dominait ces ébranlements et composait ses œuvres dans les moments « tranquilles et froids ».

Mais le mot même de *paradoxe* témoigne qu'on n'est plus au temps de Chapelain ou Boileau, ni même de Fontenelle et Lamotte. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle se précipite cette réaction dont j'ai ébauché l'histoire et qui menace, en même temps que le respect général des règles, celui de la composition oratoire ou même de toute ordonnance réfléchie. Déjà, en 1740, le président de Brosses, qui n'avait pourtant pas l'âme romantique, se plaignait de la « froide justesse » et de la « symétrie puérile » des œuvres françaises du XVIII^e siècle ; il se contentait d'ailleurs de leur opposer « le grand goût naturel de l'antique ». Mais vers 1760 on sera plus hardi et l'on commencera à accuser toute symétrie de froideur et de puérilité. C'est le reproche que Rousseau fera à notre tragédie, à ses discours « bien agencés » et même à toute la littérature française. Il n'avait pas connu la discipline des collèges et les enseignements de la rhétorique. Surtout, s'il avait des intuitions vives et des « lumières du cœur » éblouissantes, il avait la réflexion lente et toutes les peines du monde à débrouiller l'ordre et l'expression de sa pensée. Sans doute il se met patiemment à l'école, dès les Charvettes, sous de bons pédagogues comme le P. Buffier. Il apprit convenablement les principes de l'art. Il fut d'abord un orateur, comme tant d'autres ; et ce sont deux « discours » qui lui donnèrent la gloire. Mais il se lassa et

des discours et même de l'esprit des discours. Il laissa son inspiration le conduire sans lui demander compte de ses directions. Il démontra que *la Nouvelle Héloïse* était un roman vrai en partie parce qu'elle était un roman plein de digressions et de longueurs et parce que c'est ainsi, dans la réalité, que se parlent et s'écrivent deux amants. S'il n'a rien dit de semblable pour l'*Emile*, qui se propose d'être une démonstration, c'est une démonstration tout autrement ordonnée que le *Traité du choix et de la méthode des études* de l'abbé Fleury ou le *Traité des Études* de Rollin. Les grandes divisions y sont claires, sans grand effort, puisqu'elles sont chronologiques. Mais, dans le détail de chaque livre, la marche est sinueuse. La démonstration se fait par une suite de réflexions qui suggèrent tour à tour la même conclusion, plutôt que par un enchaînement gradué d'arguments. C'est une « Vie d'Emile » commentée par son maître plutôt qu'un « Traité de l'éducation ». Assurément Rousseau se flattera jusqu'au bout de savoir argumenter. Parce qu'il se croira persécuté il emploiera ses forces de pensée à plaider une cause, la sienne. Dans les *Lettres de la montagne*, dans la *Lettre à Christophe de Baumont*, dans les *Dialogues*, il voudra être avocat et convaincre par la force pressante et ordonnée de sa logique. Mais c'est la malice humaine qui le condamne à ce dur et vain métier. Quand il se retrouvera à peu près lui-même, quand il suivra sa pente, il n'écrira plus que des *Rêveries*.

Il en est de même de Diderot. Le *Paradoxe sur le comédien*, telle ou telle réflexion de l'article *Beau* (dans l'*Encyclopédie*), etc... ne sont qu'une sorte d'aveu de ses défauts. « Je suis, pense Diderot, un enthousiaste que tout entraîne mais que tout égare et qui, après avoir tant pensé et tant écrit, n'a pas composé le chef-d'œuvre dont il était capable. Je gaspille les dons de l'enthousiasme et de l'inspiration. Ne faites donc pas comme moi. Ecoutez le *Mea culpa* de mon *Paradoxe*. » Mais lorsqu'il ne s'applique plus à cet examen de conscience, c'est la cause de l'enthousiasme qu'il plaide et celle de l'inspiration aventureuse. Il y a deux hommes en lui, l'élève des régents du collège d'Har-

court, le triomphateur des compositions de rhétorique, le disciple de la pensée classique toujours prêt à dissenter sur la belle ordonnance d'un tableau académique de Poussin ou de Vien; et un homme de bohème, de fantaisie et de boutades, resté jusqu'à la fin le « jeune fou » de sa jeunesse. Mais c'est ce dernier qui lui plaît et qu'il aime à laisser parler. C'est celui-là qui lui dictera les idées les plus justes, nous le verrons, de la théorie du drame bourgeois et qui écrira les moins mauvaises scènes du *Fils naturel* et du *Père de famille*. C'est celui-là qui aux *Lettres*, encore didactiques, sur les *Aveugles* et sur les *Sourds et muets* substituera les vagabondages des *Pensées sur l'Interprétation de la nature*, *Pensées philosophiques*, *Rêve de d'Alembert* où il n'y a point d'ordre si ce n'est un « ordre sourd ». C'est celui-là qui sera ou Jacques le Fataliste ou son maître ou le Neveu de Rameau, qui raisonnent sans doute, qui n'aiment rien tant que raisonner, mais à condition que ce soit comme on déraisonne, non seulement par paradoxes, mais en heurtant au hasard les idées, comme la toupie heurte les quilles.

Rousseau et Diderot ne conquièrent pas l'opinion tout entière, sur ce point du moins. Les disciples restèrent une minorité. Mais ce fut une minorité agissante et bruyante. Louis Sébastien Mercier, Dorat-Cubières, Masson de Pezay et quelques autres raillèrent, à grand fracas d'ironies et d'injures, la marche prudente et la discipline tâtilonne de ceux qu'on appelait alors « pédants » et non « bourgeois ». Ils affirmèrent qu'en prétendant savoir où elle allait cette pensée pédante ne faisait que tourner sur place; et que la vraie pensée est un élan qu'il faut suivre sans savoir où il nous conduit. C'est ainsi qu'ils écrivirent des *Soirées*, des *Songes*, des *Rêves*, des *Fantaisies*, des *Folies*, où il y a encore, sans qu'ils s'en doutent, bien de la rhétorique de style et de la plus fausse, mais qui brisent du moins les cadres apparents de cette rhétorique et substituent aux Discours et Dissertations, des Méditations et des Réveries.

*
* *

Toutes ces théories, et même toutes ces œuvres seraient restées sans doute assez impuissantes si elles n'avaient pas été soutenues par un mouvement général de l'opinion, par une transformation profonde dans la pensée et même dans la conception de la vie. On a montré bien souvent, et j'ai montré moi-même, comment la sensibilité, sans chasser d'abord la raison raisonnante, avait pris du moins sa place à côté d'elle; puis comment, avec Rousseau et après lui, passion et sensibilité étaient devenues une des forces essentielles de la vie ou même sa force essentielle. Or les directions de cette force ne se prévoient pas et ne s'ordonnent pas comme celles de la raison. On ne peut pas leur appliquer des méthodes logiques. Elles sont au contraire constamment en contradiction avec les raisons de la raison; et leur logique est un renversement de la logique. Elles apparaissent pourtant comme plus vraies et comme plus légitimes. M^{me} du Deffand a été longtemps une personne parfaitement raisonnable, uniquement raisonnable, capable de raisonner avec une philosophique exactitude et de suivre, dans sa vie, les conclusions de sa philosophie. Mais ces conclusions ne lui ont donné qu'un ennui si cruel qu'il est devenu une détresse désespérée. Elle en a d'abord tiré cette conséquence que ladite raison, étant aussi ennuyeuse, était absurde, puis que notre littérature qui s'y était asservie n'était qu'une erreur pédante. « Vous autres, Anglais, vous ne vous soumettez à aucune règle, à aucune méthode; vous laissez croître le génie sans le contraindre à prendre telle ou telle forme... Oh! nous ne sommes pas comme cela... Nous sommes les enfants de l'art : quelqu'un de parfaitement naturel chez nous devrait être montré à la foire; enfin ce serait un phénomène ¹. » Puis l'amour pour Horace Walpole est venu, un amour absurde, sans raison et sans dignité, car Walpole est jeune encore et elle n'est qu'une « vieillearde » aveugle. Mais

1. Lettre à Walpole du 17 mai 1767.

qu'importe ! C'est cette déraison qui emplit sa vie. Elle ne transforme pas sa vie intellectuelle, ses goûts qui restent soumis à l'empire du passé ; elle restera incapable par exemple de goûter les effusions et le style lyrique de *la Nouvelle Héloïse*. Mais elle écrira à Walpole des lettres qui pour être moins prolixes que celles de Saint-Preux sont aussi peu judicieuses souvent et parfois aussi peu cohérentes. Sa lectrice, puis sa rivale, M^{lle} de Lespinasse, n'a pas eu besoin, quant à elle, de renier la raison philosophique pour le sentiment. Elle a été, tout de suite, tout sentiment. Capable de goûter la conversation des philosophes, de les comprendre et même de les inspirer, elle ne s'était intéressée qu'à ses amours. Et elle les a suivies aveuglément, avec délire, avec remords, avec angoisse, esclave des « mouvements aveugles » du cœur ; et persuadée qu'il n'y avait pas d'autre moyen de vivre que de se laisser emporter par eux. D'Alembert, philosophe méthodique et raisonneur hérissé de logique, fort sec peut-être dans le cours quotidien de sa vie, apprit, à ses dépens, que M^{lle} de Lespinasse avait raison. Il l'aima profondément, et sans espoir. Il crut d'abord qu'elle n'aimait personne. Puis il sut qu'elle aimait passionnément M. de Guibert. Il l'aima toujours, douloureusement, contre toute raison. Mais il en vint, par cet amour, à goûter les déraisons de *la Nouvelle Héloïse* et à y trouver ses meilleures raisons de vivre. Il trouva dans ces mystères douloureux du cœur plus de joie que dans les lumières triomphantes de la découverte scientifique. La philosophie fut mise en déroute par le sentiment.

Les voies de ce sentiment étaient évidemment fort différentes de celles de la raison. Ce n'était plus par l'ordre et la liaison des pensées qu'on pouvait l'exprimer ; du moins ce n'était plus par le même ordre et la même liaison. Il s'agissait toujours de faire clairement comprendre, mais le mot comprendre prenait alors le sens de sentir ; et la clarté d'une sensation, d'une impression ou d'un sentiment a d'autres causes et s'obtient par d'autres moyens que celle d'une narration, d'une dissertation ou

d'un discours. Il y a un ordre du cœur irréductible à l'ordre intelligible. L'ordre de la raison, par exemple, est un ordre universel et sans condition. Il doit être le meilleur pour tous et dans tous les temps. Il prend ou il essaie de prendre une valeur absolue. L'ordre du cœur, au contraire, est un ordre caché et mystique qui se contente fort bien de n'être sensible qu'à des initiés, à ceux qui, par une sorte de sympathie secrète, sont aptes à le saisir et à le suivre. L'ordre de la raison est un ordre ou de création ou de transposition. Il est imposé par l'esprit aux choses ; il les soumet à sa loi. L'ordre du cœur, au contraire, est une imitation. Il ne peut être réel, vrai qu'à la condition de suivre exactement la route que le sentiment a suivie dans l'âme de l'auteur. Dès qu'il cherche à s'imposer du dehors il risque d'anéantir la vérité, la réalité du sentiment. Il est, plus ou moins, non pas discours, exposition, interprétation, mais confidence et confession.

C'est bien ce que prétendaient faire, par exemple, et Rousseau dans son *Héloïse* et Diderot dans son *Neveu de Rameau*. Des amants sincères, passionnés, et qui sont des provinciaux et des campagnards ne sont pas, dit Rousseau, des beaux esprits et des petits-maîtres. Ils ne songent pas à convaincre un auditoire, ni à donner d'eux-mêmes l'idée la mieux ordonnée. Ils se confessent et se racontent, longuement ici, brièvement là, parce que c'est l'humeur du moment. Ils ne calculent pas l'importance et l'ordre de ce qu'ils disent selon la règle de la confirmation ou celle de la réfutation. L'ordre et l'équilibre de leurs lettres pourront paraître fort déraisonnables. Une longue dissertation sur la lecture, une autre sur la véritable science pourront interrompre des effusions d'amour. Des effusions d'amour, des accablements soudains, des sursauts d'espérance traverseront des lettres raisonnables et raisonnées. On causera méthodiquement de l'éducation des enfants après les contemplations silencieuses et les bonheurs indéfinissables des « matinées à l'anglaise » et de « l'union des cœurs ». Il y aura des dissertations fort bien argumentées, ordonnées comme un exercice d'école, sur le duel, pour

et contre le suicide. Mais elles ne serviront justement de rien puisque le duel ou le suicide ne seront évités que par l'élan d'une « grande âme » ou le sentiment de l'amitié dans une âme plus faible. *Le Neveu de Rameau* de Diderot n'est certes pas un roman de sentiment. Mais il est l'image de ces moments de crise où le raisonneur philosophe, sceptique et matérialiste, et l'« enthousiaste » épris de vertu, de dévouement, de sensibilité se heurtent dans l'âme de Diderot. Heurt brutal et confus parce qu'il n'y a pas entre les deux d'accommodement possible, parce qu'on ne saurait ordonner entre eux un compromis. Et c'est pour cela que *le Neveu de Rameau* est un dialogue saccadé, fiévreux où l'ordre, loin de toute disposition logique, n'est que l'emportement d'une sorte de fièvre intérieure ¹.

Les âmes sensibles étaient des âmes graves et qui prenaient les mouvements de leur cœur plus au sérieux que les philosophes les raisonnements de leur raison. Mais les caprices de la « frivolité » s'accordèrent, au xviii^e siècle, avec la sensibilité sur ce point que les œuvres sérieuses et les belles œuvres n'étaient pas nécessairement des œuvres méthodiques et régulièrement ordonnées. Dès le xvii^e siècle, nous l'avons vu, l'esprit mondain ne s'était pas toujours accommodé des livres où l'on prétendait avoir raison selon les formes, avec de trop savantes divisions ; pour plaire, les moralistes avaient parlé de morale à bâtons rompus. Pourtant la « science » gardait son prestige ; les Vadius ou les Trissotins avaient d'autres admiratrices que les Philamintes et les Bélises. Vers 1750, au contraire, l'esprit de méthode, le goût des constructions savantes se heurtent à toutes sortes de curiosités et d'engouements qui en sont la contradiction. Ce n'est pas seulement la vie mondaine et le plaisir qui deviennent infiniment moins cérémonieux, la toilette qui s'allège, la « petite maison » qui remplace l'hôtel et le château, les « petits théâtres » où l'on cherche

1. Voir D. Mornet, *La véritable signification du Neveu de Rameau* (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1927).

les joyeusetés que ne donnent ni l'Opéra ni la Comédie ; ce sont les notions profondes de la beauté, les sources mêmes des impressions vives qui, brusquement, cessent d'être ce qu'elles étaient. Dans toutes les expressions de la pensée et de l'art classique il y avait quelque chose de ce qu'expriment les vers de Baudelaire :

Là tout est ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Désormais l'idée de volupté et même l'idée de beauté vont sembler s'opposer à l'idée de luxe et surtout à celles d'ordre et de calme. C'est le temps des idylles et bucoliques qui au lieu d'être des déguisements mondains, comme celles de Fontenelle, s'efforcent d'être sincères. C'est le temps surtout où les jardins anglais se substituent aux jardins français, où l'on veut, pour « s'égarer » et pour y « rêver », non plus même des jardins ou des parcs mais la simple nature, des bois sauvages et des ruisseaux vagabonds ; le temps où l'on découvre les « sublimes horreurs » et les « désordres grandioses » de la montagne et de l'océan. Longtemps le goût de la nature, même lorsqu'il était sincère, avait été tout pénétré d'une sorte de sentiment sage et discipliné. On y cherchait la paix, une sorte de possession raisonnable de soi-même. Quand on goûtait les formes harmonieuses des arbres, des prés et des eaux c'était pour les soumettre aux lois de l'esprit, leur donner l'équilibre et le balancement d'une belle architecture, d'une belle harangue qui ne touchent la sensibilité qu'en satisfaisant la raison. De la montagne on avait horreur ; on n'y trouvait que le « désespoir d'y être » et si l'on admirait Lausanne ou Neuchâtel c'était « malgré les montagnes » qui les gâtent.

Brusquement, en quelques dix ans, de 1755 à 1765, tout cela fut bouleversé. On se mit à chercher dans la nature non plus un beau désordre mais le désordre tout court. On lui demanda non plus des impressions d'harmonie, mais des échos de sensations et des tumultes d'émotions. Les arbres poussèrent, ou semblèrent pousser selon les caprices

du hasard ; les « eaux » furent non plus des canaux et des miroirs d'eau mais des replis tortueux et des cascades bondissantes ; les allées renoncèrent aux tracés géométriques pour aller, par mille détours, on ne sait où ; les « fabriques » ne furent plus des bassins de marbre, des vases symétriques, des statues, mais des ruines, des colonnes brisées, des châteaux démantelés. Au lieu de chercher dans son parc une impression d'unité, on y juxtaposa un temple antique, une abbaye gothique, un kiosque chinois, une chaumière normande et une tente tartare. Dans *la Nouvelle Héloïse* on découvrit non pas seulement les bords harmonieux du lac de Genève mais la montagne moyenne, puis la haute montagne rude et farouche. Le voyage en Suisse devint une mode et même une « fureur ». Après avoir suivi à Vevey et à Clarens les « traces » de Julie et de Saint-Preux, on voulut accompagner Saint-Preux dans le Haut-Valais. On alla chercher à Lauterbrunnen et à Grindelwald des solitudes sauvages et des glaciers. Après quelques autres, Ramond révéla ces solitudes de glace et de roche où l'ivresse naît non plus d'un ordre humain, méthodique et réfléchi, mais du sentiment, d'une sorte d'ordre mystique et sublime dans le désordre forcené des apparences. Bernardin de Saint-Pierre enfin révèle la mer, et non plus la mer mythologique des colères de Neptune et du cortège d'Amphitrite, mais la mer des rochers noirs et hérissés, des flots en tumulte et qui hurlent, des formes mobiles et changeantes. Le goût de l'exotisme commence à pénétrer sincèrement dans la littérature, non plus l'exotisme conventionnel de quelques palmiers et de quelques « bons sauvages », mais celui des vraies forêts vierges et des vraies savanes dont la splendeur et la grandeur sont faites de l'emmêlement violent de la vie ou de la solitude sans forme et sans fin.

Tout cela n'était pas incompatible avec l'esprit classique. Il y a beaucoup de cet esprit classique dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre et même dans *les Études de la nature*. Les gravures de Prudhon pour *Paul et Virginie* témoignent qu'on peut accorder, heureu-

sement, les forêts vierges, la vie « selon la nature » et même la tempête avec les rythmes qui avaient réglé les jardins et les statues de Versailles. Mais comme nous le verrons, c'est par un détour, par la substitution de la composition plastique à la composition oratoire. Et c'était là un « mystère de l'art » où l'on ne parvenait pas aisément. Pour ceux qui n'y étaient pas initiés, jardins anglais, montagnes, déserts et forêts vierges témoignaient que la beauté, l'émotion et même une sorte d'harmonie différente et peut-être plus haute n'étaient pas du tout liés à l'ordre, à la composition réfléchie. Ainsi l'« art de peindre à l'esprit » apparaissait comme beaucoup plus complexe que ne l'avaient enseigné les Poétiques et les Rhétoriques. Le caprice, la fantaisie, l'imprévu pouvaient y avoir leur place. Ils pouvaient même tenir toute la place. Au lieu d'un ballet réglé, l'œuvre d'imagination et même l'œuvre de réflexion pouvait n'être qu'un jeu fantasque, dont la grâce, l'harmonie, la règle cachée sont dans sa spontanéité, dans la force de vie qu'il exprime et qui le dirige. Ainsi s'explique que Diderot ait écrit des romans comme *le Neveu de Rameau* et surtout comme *Jacques le Fataliste* qui s'appliquent non plus à être ordonnés mais à être incohérents. Ce n'est pas seulement parce que Diderot était Diderot et qu'il lui fallait un gros effort pour régler sa verve et soumettre ses élans aux lois de la rhétorique. C'est encore parce qu'il était certain, s'il publiait son roman, de ne surprendre personne et de plaire. La narration, sans cesse coupée de digressions, de *Jacques le Fataliste*, ce jeu de propos interrompus n'est qu'une imitation de la manière de Sterne. Sterne avait voyagé en France. On y goûtait fort sa personne et ses œuvres. *Le Voyage sentimental* avait fait fureur. Il y en avait dix imitations. Ce voyage était en partie « sentimental » parce qu'il était tout à fait capricieux et qu'on n'y suivait aucun ordre dans les desseins, réflexions et méditations. Il devint de mode de laisser ainsi sa pensée aller à l'aventure. On poussa même jusqu'au goût de l'incohérence préméditée le goût mondain de la fantaisie. Avant Diderot, d'ailleurs, Voltaire

avait adapté, avec plus de mesure, l'humour et les « sail-
lies » anglaises à cette fantaisie d'humeur qui possédait
les « Welches ». Quand il écrivait ou *la Henriade* ou ses
tragédies il ne voulait être ni Anglais, ni Welche. Il
voulait être « grand », rival d'Homère, de Virgile, d'Euri-
pide et de Racine. Il laissait donc la fantaisie à la porte
du Temple du goût. Mais quand il rédigeait *Zadig*, ou
Candide, ou *l'Ingénu*, il n'avait pas de si hautes ambi-
tions. Il voulait, pour convaincre, amuser. Il suivit donc
la règle de l'amusement, fort différente de celle du « beau »,
puisqu'elle était justement de se délivrer de toute règle
et de partir à l'aventure. Il y a, si l'on veut, un art de
la composition dans ces romans de Voltaire, mais il
n'ordonne que des scènes, leur mouvement pittoresque
et dramatique. Point de composition d'ensemble. C'est le
hasard seul qui préside à la succession des aventures et
qui les termine.

Le succès de ces contes de Voltaire fut immense, aussi
grand que celui de *la Nouvelle Héloïse*. Comme *Candide*
et *l'Héloïse* se ressemblaient sur ce point que c'étaient des
œuvres où l'on n'avait nul souci de la composition oratoire
classique, il n'est pas étonnant que tant de contes, romans
ou essais non seulement ignorent cette composition, mais
encore se proposent délibérément de la contredire. En
même temps à la notion de composition oratoire venait,
dans bien des cas, se substituer la notion d'une composi-
tion dont le principe était tout différent. La composition
oratoire est une logique ; elle est un ordre abstrait. Mais
il peut y avoir une composition qui soit une harmonie au
sens propre du mot, un accord de sensations ; elle sera
d'ordre concret ; elle sera plastique. Le sentiment de cette
composition n'était pas nouveau. C'était lui qui avait
ordonné, en partie, et la colonnade du Louvre, et les
tableaux de Lebrun. Quand on commence, au XVIII^e siècle, à
discuter « philosophiquement » sur les principes du beau, on
est obligé de songer non seulement à une belle harangue et
une belle tragédie, mais encore à un beau monument, à un
beau tableau, à une belle statue. L'idée d'une composition

plastique différente d'une composition logique apparaît chez les théoriciens. Mais la notion, chez le P. André, chez Crousaz, chez l'abbé Dubos, chez Batteux, chez Diderot lui-même, reste presque toujours vague et confuse. La philosophie brouille tout parce qu'elle veut tout débrouiller par les mêmes principes et découvrir dans la variété du beau l'unité raisonnée qui l'explique. Les impressions d'harmonie plastique sont ramenées ou tendent à être ramenées à des réflexions rationnelles; l'esprit de la composition oratoire cherche sans cesse à soumettre la composition plastique à ses règles. Il domine non seulement la théorie mais la pratique. Toute la peinture et toute la sculpture académiques, de Lebrun et Mignard à David, en passant par Vien, Lagrenée, Hallé, Van Loo, etc... obéissent ainsi non seulement à des sensations et intuitions d'ordre concret, d'équilibre et d'harmonie visuels, mais à des idées. On y sent, trop souvent, la démonstration et même la harangue. Diderot lui-même, par une de ces contradictions qui sont comme la forme naturelle de son être, s'est grisé tantôt de la seule beauté des couleurs et des formes, tantôt de cette peinture et de cette sculpture oratoires. Que sont ces cinq projets de tombeau pour le Dauphin, qu'il développe avec une orgueilleuse complaisance¹, sinon des oraisons funèbres du Dauphin où l'on remplace les figures de style et de mots par des figures de pierre, et la « disposition » de l'oraison par celle des personnages et de leurs gestes? Toute cette rhétorique peinte et sculptée s'accordait avec les « peintures » des poèmes et des discours. Les paysages et les tableaux du *Télémaque*, qui firent les délices de tout le siècle, obéissent aux mêmes principes de composition que les sermons de Fénelon; et la grotte même de Calypso et son île y sont disposées subtilement comme le palais ou le parc de Versailles. Ainsi toutes les descriptions de la nature, du printemps, de l'été, de l'automne, etc... qu'on trouve abondamment chez J.-B. Rousseau, Gresset, Dulard,

1. Lettre à M^{me} Volland, 3 février 1766.

Lefranc de Pompignan, etc... sont en réalité des discours sur la nature, le printemps, etc...

Vers la fin du siècle, au contraire, on allait découvrir non seulement les états d'âme nouveaux que suggère la nature, mais encore les trésors de sensations qu'elle recèle pour qui sait non pas la sentir mais simplement la voir. La nature pittoresque apparaît. Déjà la peinture pittoresque avait multiplié ses chefs-d'œuvre; on la goûtait autant que la peinture oratoire ou académique et la peinture romantique et touchante. Watteau ou Chardin n'étaient pas moins célèbres que Vien, Joseph Vernet ou Greuze. Or il était évident que la composition du *Benedicite* ou de la *Raie dépouillée* de Chardin ne pouvait pas être la même que celle de *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de Ville* ou du *Fils ingrat* et du *Fils puni* de Greuze. Si l'on voulait peindre exactement les splendeurs de l'Ile-de-France il était très difficile d'y mettre le même ordre que dans les bosquets de Versailles ou dans l'Ile de Calypso. Peu à peu la composition plastique se substituera ainsi à la composition abstraite. Souvent elles se brouillent encore. L'ordre oratoire et académique encadre les tableaux dont les détails suivent l'ordre plus souple, plus subtil de la vision plastique. C'est le cas de Chénier. Dans les *Élégies*, à plus forte raison dans les *Épîtres* et les *Odes*, c'est l'ordre académique qui l'emporte. Dans les *Idylles* (ou *Bucoliques*) l'ordre plastique est seul dans des pièces dont le sujet et la brièveté ne se prêtent guère qu'à cette ordonnance; parfois cependant il y a mélange des deux compositions. Du *Banquet des satyres* il ne nous reste que des fragments. La composition d'ensemble aurait été énumérative: « Des Nymphes et des Satyres chantent, dans une grotte qu'il faut peindre bien romantique, pittoresque, divine, en soupant avec des coupes ciselées, chacun le sujet représenté sur sa coupe, l'un: «Etranger, ce taureau, etc...»; l'autre Pasiphaé; d'autres, d'autres.» Le fragment qui évoque l'enlèvement d'Europe est un bas-relief où l'harmonie est guidée par des rythmes plastiques et non pas intellectuels.

Etranger, ce taureau qu'au sein des mers profondes
D'un pied léger et sûr tu vois fendre les ondes,
Est le seul que jamais Amphitrite ait porté.
Il nage aux bords Crétois. Une jeune beauté
Dont le vent fait voler l'écharpe obéissante
Sur ses flancs est assise, et d'une main tremblante
Tient sa corne d'ivoire, et les pleurs dans les yeux,
Appelle ses parents, ses compagnes, ses jeux ;
Et redoutant la vague et ses assauts humides,
Retire et veut sous soi cacher ses pieds timides.
L'art a rendu l'airain fluide et frémissant ;
On croit le voir flotter. Ce nageur mugissant,
Ce taureau, c'est un dieu ; c'est Jupiter lui-même.
Dans ses traits déguisés du monarque suprême
Tu reconnais encore et la foudre et les traits.
Sidon l'a vu descendre, aux bords de ses guérets,
Sous ce front emprunté couvrant ses artifices,
Brillant objet des vœux de toutes les génisses.
La vierge tyrienne, Europe, son amour,
Imprudente le flatte ; il la flatte à son tour :
Et, se fiant à lui, la belle désirée
Ose asseoir sur son flanc cette charge adorée.
Il s'est lancé dans l'onde ; et le divin nageur,
Le taureau, roi des dieux, l'humide ravisseur,
A déjà passé Chypre et ses rives fertiles,
Et s'approche de Crète et va voir les cent villes.

L'ordre logique et narratif serait : Etranger, ce taureau... ; puis : « Ce nageur mugissant, ce taureau c'est un dieu... », etc... Mais Chénier a voulu évoquer des harmonies plastiques, des gestes de grâce ou des ébauches de visions pittoresques. La pièce est composée pour l'expression à la fois vigoureuse et gracieuse des attitudes d'Europe et de l'horizon splendide où s'estompent, après Chypre, Crète et les cent villes. Le même sujet a été repris par Chénier dans une autre bucolique, *l'Enlèvement d'Europe*. Mais, cette fois, le poète a voulu composer son poème. Il s'est souvenu des leçons de la narration oratoire ou épique. La logique du récit s'est précisée ; et par contre la vision plastique s'est en partie effacée. Vers 1-9, Jupiter a vu Europe,

s'éprend d'amour et revêt la figure d'un taureau. — V. 10-18 : Description de ce superbe et aimable taureau (et qui n'a d'ailleurs qu'une vigueur et une grâce assez médicres). — V. 19-30 : Rencontre et gracieusetés réciproques du taureau et d'Europe. — V. 30-38 : Petit discours d'Europe à ses compagnes pour leur proposer le jeu de se promener sur le dos du taureau. — V. 40-50 : Le taureau emporte Europe dans la mer où les accompagnent Neptune, les Tritons, etc... — V. 51-56 : Vision plastique d'Europe, non seulement noyée dans 92 vers, mais moins précise et moins harmonieuse :

Sur le front du taureau la belle palpitante
 S'appuie, et l'autre main tient sa robe flottante
 Qu'à bonds impétueux souillerait l'eau des mers.
 Autour d'elle son voile épandu dans les airs,
 Comme le lin qui pousse une nef passagère,
 S'enfle, et sur son amant la soutient plus légère...

Après quoi, v. 57-78, discours d'Europe au taureau, et discours que sa légitime inquiétude ne l'empêche pas d'ordonner judicieusement et même subtilement : « Dieu taureau, où vas-tu ? Car tu es dieu, puisque seul parmi les taureaux tu es quadrupède, et poisson, et bientôt, sans doute, oiseau. Malheureuse que je suis... Mais un dieu sans doute me protège. » Réponse du taureau-dieu (v. 79-88) ; et conclusion.

On trouverait parfois le même accord, ou la même discordance, de la composition oratoire et de la composition plastique dans les œuvres de Bernardin de Saint-Pierre. Les *Études de la nature*, *Paul et Virginie* alternent les tableaux pittoresques où chatoient les couleurs éclatantes et les homélies philosophico-sentimentales. On a pris l'habitude de relire les uns et de sourire des autres ; mais il arrive qu'ils se mêlent et que la composition plastique et la vieille rhétorique se superposent. Telle cette étude sur *les formes* destinée à démontrer que la Providence, metteur en scène bienveillant et subtil, a voulu associer dans la nature les formes rondes et la joie de vivre, les formes pointues et son

horreur. Deux tableaux de Joseph Vernet, tableaux de « nature et de sentiment » qui pourraient s'intituler « les Délices » et « les Horreurs de la nature » :

« C'est encore par ces mêmes harmonies que les longues croupes des montagnes, surmontées de hauts pitons en pyramides et séparées entre elles par de profondes vallées nous ravissent par leurs grâces et leur majesté. Si vous y joignez des fleuves qui serpentent au fond, des peupliers qui rayonnent sur leurs bords, des troupeaux et des bergers, vous aurez des vallées semblables à celle de Tempé. Les formes circulaires des montagnes se trouvent, dans cette hypothèse, placées entre leurs extrêmes qui sont les parties saillantes des rochers et les parties rentrantes des vallons. Mais si vous en retranchez les expressions harmoniques, c'est-à-dire les courbures des montagnes, ainsi que leurs heureux habitants, et que vous en laissiez subsister les extrêmes, vous aurez alors quelque coupe de terrain du cap Horn, des rochers anguleux à pic sur le bord des précipices.

« Si vous y ajoutez des oppositions de couleur, comme celle de la neige sur le sommet de leurs rochers rembrunis ; l'écume de la mer qui brise sur des rivages noirs ; un soleil blafard dans un ciel obscur ; des giboulées au milieu de l'été ; des rafales terribles de vents suivies de calmes inquiétants ; un vaisseau parti d'Europe pour désoler la mer du Sud, qui talonne sur un écueil à l'entrée de la nuit et qui tire de temps en temps des coups de canon que répètent les échos de ces affreux déserts ; des Patagons effrayés qui s'enfuient dans leurs souterrains, vous aurez un paysage tout entier de cette terre de désolation, couverte des ombres de la mort¹. »

*
* *

Dès la fin du XVIII^e siècle les traditions plus que séculaires de la pensée classique sont donc fortement ébranlées. Il en est de la composition comme du choix et de la détermi-

1. Étude deuxième.

nation des idées. La complexité et la diversité ont pris la place de la simplicité et de l'unité. Le soin de l'ordre n'est plus confié à la seule raison raisonnable interprétée, pour tout ce qui n'est pas raison pure et philosophie, par les Rhétoriques et les Poétiques. On conçoit plusieurs façons d'atteindre non plus à un ordre mais à des harmonies profondément distinctes ; on s'ennuie même de l'ordre pour désirer l'aventure et le hasard. Pourtant, dans la pratique, les théories et les aspirations sont restées extrêmement timides. A suivre les seuls théoriciens on pourrait croire que les vieilles doctrines vont être ruinées. Les plus conservateurs, comme Marmontel et le La Harpe d'avant la Révolution, font des concessions à l'« enthousiasme », au « génie » et lui donnent droit à un désordre qui est l'élan de la nature et non plus « un effet de l'art ». D'autre part l'ordonnance des idées, la « disposition » savante n'existent pas ou n'existent guère dans *la Nouvelle Héloïse*, *Jacques le Fataliste*, *Candide*, dans bien des romans ou des contes. La composition plastique prend la place de la composition oratoire dans des Bucoliques de Chénier, dans certaines Études de la Nature de Bernardin de Saint-Pierre, dans des méditations de Louis-Sébastien Mercier, etc... Mais c'est assez peu de choses dans l'ensemble de littérature. Si l'on parcourt, non pas celle qui a survécu ou celle que nous ranimons parce qu'elle séduit nos âmes modernes, mais celle qui a vraiment occupé les esprits, on s'aperçoit que l'empire de l'ordre, de l'ordre réfléchi, de la harangue indirecte ou tout au moins de la démonstration est resté considérable. A côté d'un volume de Bucoliques de Chénier, il y a dans ses œuvres deux volumes d'Élégies, Épitres, Odes, Iambes, Poèmes épico-descriptifs. Sébastien Mercier malgré les titres et les apparences de ses œuvres y a mis souvent plus de sermons, harangues et dissertations que de véritables effusions et rêveries. Des contes comme *Candide* peuvent bien vous donner la réputation d'homme d'esprit. Ils ne vous donnent ni la gloire ni même l'estime. La « justesse » et la « liaison » des pensées restent bien, pour la plupart, un des mérites essentiels de l'œuvre littéraire.

C'est que les traditions qui résistent à cet esprit nouveau sont extrêmement profondes et obstinées. Elles cèdent, en apparence, devant la sensibilité et le « beau de caprice » ; et puis elles les pénètrent et, peu à peu, les soumettent à leur loi. Seule d'ailleurs, comme je l'ai dit, la rhétorique dirige l'enseignement, du moins dans l'immense majorité des collèges. Toute l'instruction ne conduit qu'à écrire des vers latins, exercice de mémoire et d'adresse, ou des discours, français ou latins, exercice de mémoire et d'aménagement réfléchi de souvenirs. L'enseignement n'ignore pas, sans doute, qu'on vit dans le siècle des « lumières du cœur » comme dans celui des lumières de la raison. Les sujets de chries et de harangues seront donc, à l'occasion, des sujets où il faudra faire preuve de « bienfaisance » et d'« humanité ». Dans les collèges, où l'on continue à donner des représentations solennelles, on jouera non plus seulement des tragédies et des comédies, mais des « drames » qui sont « sensibles », que composent Berquin ou des régents de collège. Mais si la matière change, la manière reste souvent la même. Il y a seulement plus de discours du genre tempéré que du genre simple ou du genre sublime, plus de style « pathétique » que de style délibératif ou démonstratif.

Il en alla de même pour la plupart des œuvres qui s'adressaient aux âmes sensibles. L'ordre du cœur peut ou doit être fort différent de celui de la raison lorsqu'il n'est qu'une effusion et une suggestion, lorsqu'il s'agit simplement de peindre ce qui se passe en soi. Mais cette effusion peut devenir une démonstration ; on peut se proposer non seulement de s'exprimer mais encore de prouver que ce qu'on exprime est bon. Il ne suffit plus d'être soi-même. Il faut prouver qu'on a raison d'être ce qu'on est et convaincre les autres de vous ressembler. L'expression de la sensibilité devient ainsi une discussion, dissertation, harangue sur la sensibilité. Et c'est ce qui est arrivé à tant d'œuvres du XVIII^e siècle qui ont dévié de l'émotion vers le sermon, de la vie vers la rhétorique. *La Nouvelle Héloïse* n'était d'abord qu'effusion d'amour et fièvre de

passion ; Rousseau n'écrivait que pour lui, pour vivre en rêve, la vie qu'il n'avait pas trouvée dans la réalité ; puis elle s'était transformée, partiellement, en sermons sur la vertu et le bonheur. Les contemporains goûtèrent les sermons. Nous les trouvons trop longs et trop méthodiques. Et tout ce qu'il y a de solide argumentation dans les plaidoyers contre le duel, la musique française, le suicide ou l'adultère nous gâte la spontanéité des élans d'amour et des détresses du cœur. Cette sensibilité sermonneuse, c'est-à-dire démonstrative et raisonneuse est celle de la plupart des œuvres contemporaines. C'est celle de bien des romans, des *Epreuves du sentiment* et des *Délassements de l'homme sensible* de Baculard d'Arnaud, du *Dolbrense* de Loaisel de Tréogate, ou de ses *Soirées de mélancolie*, des *Lettres d'un philosophe sensible* de J.-V. Delacroix, des *Amants vertueux* de l'abbé Hélaïne, etc... etc...

D'autre part, j'ai montré comment l'amour sincère de la libre nature s'est déformé dès qu'il est devenu un thème littéraire. Les rêveries vagabondes et les méditations ailées ont été vraiment enfermées dans les cages des Poétiques et des Rhétoriques. Les poètes, ou ceux qui se croyaient poètes, oublièrent tout ce qu'il pouvait y avoir de spontané en eux pour ne plus se souvenir que de leurs leçons d'écoliers ou de celles de J.-B. Rousseau, de Voltaire et de Gresset. Pour chanter les jardins anglais, capricieux et confus, les sentiers « tourneurs » des bois ou la montagne et la mer sauvages on organisa, on régla la « poésie descriptive », comme on avait réglé la poésie épique et le beau désordre de l'ode. D'ailleurs, parmi ces poètes descriptifs, Saint-Lambert est un homme tout raison, aussi rangé dans ses amours que dans sa philosophie sceptique ; il est tout à fait incapable des « délires » que l'on prête aux « amants de la nature ». Delille avant d'être le modèle des poètes académiques a été le modèle des régents de rhétorique, la gloire des harangues et des vers latins, le traducteur illustre de Virgile. Il n'est pas étonnant qu'ils aient chanté *les Saisons* ou *les Jardins* comme ils auraient fait les Quatre Ages de l'homme ou la Conver-

sation, que Delille d'ailleurs mettra en vers. Mais Roucher, qui écrit *les Mois*, a vraiment une âme de poète. Il méprise sincèrement ces salons et cette vie parisienne dont Saint-Preux avait fait le procès. Il a vécu, avec des joies profondes, dans le charmant pays de Montfort-l'Amaury. Il a eu un cœur tendre, épris de tout ce qui est rêve et communion d'âmes. Il a pourtant écrit *les Mois*, à part quelques fragments, comme Saint-Lambert avait écrit *les Saisons* et comme Delille écrira *les Jardins*. Ce sont les mêmes conventions mythologiques ou quasi mythologiques, les mêmes grâces désuètes de pastorales, les mêmes procédés de style « naïf » ou « sublime », le même souci enfin de mettre du jugement dans la fantaisie et de la prévoyance dans l'aventure. Tandis qu'un La Bruyère ne faisait aucun effort pour découvrir un ordre et une « liaison » dans le spectacle que lui offraient les caractères complexes et changeants des hommes; tandis que Diderot se contentait de juxtaposer ses *Pensées sur l'Interprétation de la nature*, Roucher veut faire des images des Mois un grand poème, c'est-à-dire un poème méthodique et ordonné. Il tiendra cette gageure de mettre dans ses tableaux et méditations une exacte liaison. Encore une fois, ce n'est pas des « Feuilles d'automne », éparses, des « Rayons et des Ombres », mêlés, c'est un Discours continu sur les spectacles et les enseignements de la nature pendant les douze mois de l'année.

Ce contraste entre l'ordre classique et le « désordre du cœur » est encore plus sensible si l'on étudie l'histoire du théâtre. En apparence c'est l'histoire d'une âpre bataille où les révoltés attaquent les traditions du passé avec une volonté et une clairvoyance redoutables. Tout ce que j'ai dit de la composition oratoire, de la transposition raisonnée et dialectique des passions dans le théâtre classique, des critiques du XVIII^e siècle l'ont dit, exactement, en démontrant que cet art n'était que le plus froid et le plus faux des artifices. Déjà Saint-Evremond l'avait compris, sans réfléchir qu'il contredisait ainsi son admiration pour Corneille. « Cet amant devient quelquefois un philosophe qui

raisonne dans la passion, ou qui nous exprime, par une espèce de leçon, de quelle manière elle s'est formée... Je trouve... ridicule qu'on fasse l'éloquent à se plaindre de ses malheurs. Celui qui prend la peine d'en discourir m'épargne celle de l'en consoler. » Lamotte-Houdart lui-même, si féru qu'il soit de raisonnement et d'habiles liaisons d'idées, ne peut s'empêcher de suggérer qu'il y aurait lieu de substituer une tragédie sincère à une tragédie discoureuse. Il fait le procès des monologues : « où trouverait-on dans la nature des hommes raisonnables qui parlissent ainsi tout haut ! qui prononçassent distinctement et avec ordre tout ce qui se passe dans leur cœur... ». Si l'on était capable de prononcer des discours « si passionnés et si continus » on passerait pour un fou. On ne peut donc pas dans ces moments tragiques de la vie « admettre les raisonnements » ; « quelques mouvements entrecoupés, quelques résolutions brusques en font une matière plus naturelle et plus raisonnable ». Cette idée d'une opposition entre l'ordre oratoire et la peinture des passions tragiques devient presque banale. Elle est chez Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie*, chez Riccoboni, chez Diderot surtout et chez J.-J. Rousseau. Des *Bijoux indiscrets* au *Discours sur la poésie dramatique* Diderot n'a cessé de réclamer un théâtre qui mit la nature à la place de la convention et particulièrement les élans et désordres de la nature à la place des discours bien liés de nos tragédies. Nos auteurs dramatiques, dit-il, font constamment de leurs personnages, même s'ils sont en péril de mort ou tout prêts à commettre un crime, des gens d'esprit et des raisonneurs. Mais la passion vraie ne va pas à l'école des rhéteurs et se soucie fort peu de mettre ses propos en forme : « La passion s'attache à une idée principale. Elle se tait, et elle revient à cette idée, presque toujours par exclamations... Nous parlons trop dans nos drames... Un ramage opposé à ces vraies voies de la nature, c'est ce que nous appelons des tirades. » C'était exactement l'avis de J.-J. Rousseau. Saint-Preux ne découvre la Comédie française et notre tragédie que pour s'étonner de ses mensonges : « En général il y a

beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française ; peut-être est-ce qu'en effet le Français parle encore plus qu'il n'agit, ou du moins qu'il donne un bien plus grand prix à ce qu'on dit qu'à ce qu'on fait. Quelqu'un disait en sortant d'une pièce de Denis le Tyran : « Je n'ai rien vu, mais j'ai entendu force paroles. » Voilà ce qu'on peut dire en sortant des pièces françaises. Racine et Corneille, avec tout leur génie, ne sont eux-mêmes que des parleurs, et leur successeur [Voltaire] est le premier qui, à l'imitation des Anglais, ait osé mettre quelquefois la scène en représentation. Communément tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de briller. Presque tout s'énonce en maximes générales. Quelque agités qu'ils puissent être, ils songent toujours plus au public qu'à eux-mêmes ; une sentence leur coûte moins qu'un sentiment. »

La pratique du désordre dramatique commence même, parfois, à s'accorder avec la théorie. Elle ne triomphe pas de la rhétorique qui garde, pour presque tous des charmes invincibles. Mais elle commence à glisser, de temps à autre, aux moments de trouble et d'égarement, ces points de suspension qui doivent témoigner que l'ordre et la liaison des pensées sont rompus. Diderot en use, abondamment, dans ses drames ; et s'ils marquent souvent un arrêt de la voix plutôt que du sens, ils indiquent aussi quelquefois que Dorval ou d'autres ne suivent pas leur pensée. Ils pénètrent même dans la sage tragédie, par exemple dans le *Lothaire et Valrade* de Gudin de La Brenellerie (1767).

... C'en est donc fait, il me fuit, il m'échappe,
Je le perds pour jamais... O Dieu terrible, frappe,
Frappe, mais que ma mort expiant tant d'erreur,
De Lothaire du moins soit le dernier malheur.
Si l'amour fit ses maux, que l'amour les finisse...
Implorons ma rivale... ô céleste justice !
Quel froid saisissement succède à mon transport !
Je succombe... ô mon Dieu ! je ne craignais point la mort...
Emirène... Ah ! comment soutenir ses approches ?
Sa fierté, ses mépris, ses outrageants reproches ?

Je ne pourrai jamais... que plutôt tout mon sang...
Mais que dis-je!... Lothaire! on va percer ton flanc, etc.

(Acte III, sc. IV.)

On pourrait citer bien d'autres exemples. Si bien que Brissot pouvait publier, en 1777, dans son *Pot-Pourri* une *Ponctuomanie, ouvrage dédié aux dramaturges* : « L'usage des points y est développé. Le premier point marque une pause, le second un soupir, le troisième une contorsion, le quatrième un hurlement, etc... L'auteur annonce qu'il a entrepris de mettre tout *Hamlet* en points... ».

*
* *

Révolution, Empire, Restauration accrurent sans cesse les forces du romantisme naissant. Mais s'il se développait librement et vigoureusement, c'était en dehors de la citadelle de la poésie classique, dans le roman, les récits, les essais. Même l'esprit d'indépendance, de rêverie et de caprice pouvait s'allier avec l'esprit de réglementation et d'ordre. Il y a bien de la rhétorique parfois chez Chateaubriand et même chez M^{me} de Staël qui n'avait pas fait sa rhétorique. Cette rhétorique régentait plus que jamais la poésie épique ou descriptive, la poésie lyrique, la tragédie, même la comédie, l'histoire, une grande partie de la morale et de la philosophie. Puis la lutte éclata entre les classiques et les romantiques. Je n'ai ni à en faire ni même à en résumer l'histoire, dont les grandes lignes sont connues de tous. Les romantiques montèrent à l'assaut de cette forteresse classique, l'emportèrent, la démantelèrent et crièrent aux poètes et à tous les écrivains : « Vous êtes libres; le vaste monde et ses aventures sont à vous. » Je n'ai pas non plus à suivre dans le détail ces aventures romantiques. Il serait aisé et inutile d'en multiplier les témoignages. Montrons seulement, par quelques exemples, comment à la « disposition » raisonnée, à la construction oratoire des œuvres classiques s'est réellement substitué (non pas

toujours mais souvent) le souci de renoncer à l'ordre, de suivre, dans leurs troubles, leurs incohérences ou leurs flottements, les passions, les mystères du cœur et les rêveries.

Confidences de Ruy Blas à don César de Bazan (*Ruy Blas*, I, III) :

Écoute.

Je l'attends tous les jours au passage. Je suis
Comme un fou.

Donc Ruy Blas parlera dans une sorte de fièvre, par propos hachés :

Ho ! sa vie est un tissu d'ennuis,
A cette pauvre femme ! — Oui, chaque nuit j'y songe —
Vivre dans cette cour de haine et de mensonge,
Mariée à ce roi qui passe tout son temps
A chasser ! Imbécile ! — un sot ! vieux à trente ans !
Moins qu'un homme ! à régner comme à vivre inhabile.
— Famille qui s'en va ! — Le père était débile.
Au point qu'il ne pouvait tenir un parchemin.
— Oh ! si belle et si jeune avoir donné sa main
A ce roi Charles Deux ! Elle ! Quelle misère !
— Elle va tous les soirs chez les sœurs du Rosaire,
Tu sais ? en remontant la rue Ortaleza.
Comment cette démente en mon cœur s'amassa,
Je l'ignore. Mais juge ! elle aime une fleur bleue
D'Allemagne... — Je fais chaque jour une licue,
Jusqu'à Caramanchel, pour avoir de ces fleurs...

Encore cette démente est-elle, dans cette scène, un état stable et non une crise. Il faut l'exposer à don César. L'incohérence est donc plus dans la structure des phrases que dans la suite des idées. Mais la crise viendra, tragique, lorsque Ruy Blas, devenu le faux don César, le premier ministre et l'homme aimé de la reine, trébuchera dans le piège tendu par don Salluste. Alors sa raison se heurtera, impuissante, à ce dilemme : servir une vengeance inconnue et terrible de don Salluste contre la reine ou voir la reine tout de suite diffamée, perdue, et lui-même rejeté à sa con-

dition de laquais, devenir pour elle « un objet de dégoût et d'horreur ». C'est alors qu'il « devient fou » et que sa « raison se confond ». Le lendemain même, puisque l'angoisse est la même, le même désordre demeure dans sa pensée. C'est ce désordre que Victor Hugo veut traduire (IV, 1) :

Que faire? — Elle d'abord! elle avant tout! — rien qu'elle!
 Dût-on voir sur un mur rejaillir ma cervelle,
 Dût le gibet me prendre ou l'enfer me saisir!
 Il faut que je la sauve! — Oui! mais y réussir!
 Comment faire? Donner mon sang, mon cœur, mon âme,
 Ce n'est rien, c'est aisé. Mais rompre cette trame!
 Deviner... — deviner! car il faut deviner! —
 Ce que cet homme a pu construire et combiner!
 Il sort soudain de l'ombre et puis il s'y replonge,
 Et là, seul dans sa nuit, que fait-il? — Quand j'y songe,
 Dans le premier moment je l'ai prié pour moi!
 Je suis un lâche, et puis c'est stupide! — Eh bien quoi!
 C'est un homme méchant. — Mais que je m'imagine
 — La chose a sans nul doute une ancienne origine —
 Que lorsqu'il tient sa proie et la mâche à moitié,
 Ce démon va lâcher la reine, par pitié
 Pour son valet! Peut-on fléchir les bêtes fauves!
 — Mais misérable! il faut pourtant que tu la sauves!
 C'est toi qui l'as perdue! à tout prix il le faut!
 — C'est fini. Me voilà retombé! De si haut
 Si bas! j'ai donc rêvé! Ho! je veux qu'elle échappe!
 Mais lui! par quelle porte, ô Dieu, par quelle trappe,
 Par où va-t-il venir, l'homme de trahison?
 Etc...

Dilemme plus tragique encore dans *les Burgraves*. Ou bien le due Job se laissera poignarder, sans rien dire, par son fils Albert, qui ne le connaît pas, ou bien la jeune comtesse Ginevra qu'il aime tendrement, comme sa fille, mourra. « Horreur! » gémit Job. Sa suprême prière à celle qui a machiné cette horreur garde sans doute un effort de logique et de raisonnement. Il ne s'agit pas seulement de gémir; il faut tâcher de convaincre Ginevra-Guanhumara qu'elle

doit avoir pitié. Mais c'est une logique haletante et confuse. Car, bien qu'on soit le duc Job, tout puissant, et qu'on ait été dans la vie plus hardi qu'un Cid et presque aussi puissant qu'un Auguste, il y a des détresses trop fortes pour qu'on ait la maîtrise de son âme et de ses paroles :

Tu m'as pris dans un eercle infernal.

Que te faut-il de plus? ne suis-je pas ta proie?

C'est juste, tu fais bien, je t'aeeueille avec joie,

Moi, maudit dans mes fils, maudit dans mes neveux!

Mais épargne l'enfant! le dernier! — Quoi! tu veux

Qu'il entre iei pur, noble et sans tache, et qu'il sorte

Marqué du signe affreux que moi, Caïn, je porte!

— Ginevra! puisqu'enfin vous avez cru devoir

Me le prendre, à moi vieux dont il était l'espoir,

A moi qui du tombeau sentais déjà l'approche,

— Je ne veux point iei vous faire de reproche, —

Enfin, vous l'avez pris et gardé près de vous,

Sans le faire souffrir, le pauvre enfant si doux,

N'est-ce pas? Vous avez, ô bonheur que j'envie!

Vu s'ouvrir son œil d'aigle interrogeant la vie,

Et son beau front ehereher votre sein réchauffant,

Et naître sa jeune âme!... — Eh bien, c'est votre enfant!

Votre enfant comme à moi! Vraiment, je vous le jure! —

Oh! j'ai déjà souffert beaeoup, je vous assure.

Je suis puni! — Le jour où l'on vint m'annoneer

Que George était perdu, qu'on avait vu passer

Quelqu'un qui l'emportait... je me crus en délire.

— Je n'exagère pas, on a pu vous le dire. —

J'ai erié ce seul mot : Mon enfant enlevé !

Figurez-vous, je suis tombé sur le pavé! [roses.]

— Pauvre enfant! — Quand j'y pense! — il courait dans les

Il jouait! Ete...

Il n'y a pas que l'angoisse tragique qui jette ainsi la pensée dans les confusions de la fièvre. Il y a aussi l'insouciance, et ce laisser-aller de l'âme qui ne sait ni ne désire savoir où elle va. La Ninon de *A quoi rêvent les jeunes filles* de Musset ne raisonne pas mieux que Ruy Blas ou le duc Job. Sans doute Ninon, Ninette et bien des demoiselles de Musset rappellent les Sylvias, les Angéliques ou

les Aramintes de Marivaux. Elles en ont la grâce légère et l'humeur changeante. Mais les héroïnes de Marivaux ont beau embrouiller le fil de leurs sentiments et de leurs destins, elles sont toujours occupées à le débrouiller, à « voir clair dans leur cœur ». Elles perdent encore plus rarement le fil de leurs propos, et c'est pour le rattraper aussi vite qu'elles le peuvent. Tel n'est pas assurément le souci de Ninon qui monologue en se couchant :

Quelle robe mettrai-je ? Une robe d'été ?
 Non d'hiver : cela donne un air plus convenable.
 Non d'été : c'est plus jeune et c'est moins apprêté.
 On le mettra sans doute entre nous deux à table,
 Ma sœur lui plaira mieux. — Bah ! nous verrons toujours.
 — Des éperons d'argent ! — un manteau de velours !
 Mon Dieu ! comme il fait chaud pour une nuit d'automne.
 Il faut dormir, pourtant. — N'entends-je pas du bruit ?
 C'est Flora qui revient ; — non, non, ce n'est personne.
 Tra la, tra, deri da. — Qu'on est bien dans son lit !
 Ma tante était bien laide avec ses vieux panaches
 Hier soir à souper. — Comme mon bras est blanc !
 Tra deri da. — Mes yeux se ferment. — Des moustaches...
 Il la prend, il l'embrasse et se sauve en courant.

A plus forte raison la poésie lyrique a-t-elle eu tendance, dès les débuts du romantisme, à se libérer des disciplines qui avaient fait des poèmes de Lebrun-Pindare ou même de Bertin des dissertations ou des considérations rimées. La *Réponse à un acte d'accusation* de Victor Hugo parlera surtout d'une révolution de la langue, du style et de la versification. Mais c'est l'architecture même du lyrisme classique qui, peu à peu, fut rompue. Au début, ce ne fut qu'une tendance. Chez Lamartine, chez Hugo, chez Vigny, chez Musset même, souvent la disposition des pièces est soigneusement calculée. Elles ne sont sans doute pas conçues ni même écrites dans ces « moments tranquilles et froids » dont parle Diderot. Mais elles y sont revisées et ajustées. J'en ai donné plus haut des exemples qu'on pourrait multiplier. Lorsque Musset écrit *Mardoche* et *Na-*

mouna où les idées courent la prétontaine, sans plus de sérieux que les gambades d'un enfant, ce n'est pas seulement pour se divertir aux dépens des pédants classiques. C'est aussi une dérision joyeuse de la gravité romantique et de ce qu'il y avait de harangues sévères et bien rangées dans leurs odes, poèmes ou drames. Pourtant, dès les *Ballades*, à plus forte raison dès les *Feuilles d'Automne*, les *Chants du crépuscule*, les *Rayons* et les *Ombres*, bien des pièces sont plus ou moins conduites par l'ordre du cœur, l'ordre de la rêverie, l'ordre plastique. Effusions, abandons, tableaux et musiques et non plus poèmes d'idées et d'idées ordonnées. *Rêves des Ballades* (daté de 1828) est vraiment un rêve, une griserie d'imagination où la poésie va

S'égarer dans l'espace,
Comme un oiseau lâché.

Il y reste encore de vagues linéaments de composition marqués par les chiffres qui répartissent la pièce en six parties : Je cherche un asile solitaire. — Puissé-je y goûter les délices du rêve. — Rêves de la solitude qui sont délicieux. — Rêves de Bretagne antique et de donjons gothiques. — Rêves de moyen âge que j'aime. — Conclusion. Mais ces divisions ne sont plus guère qu'un artifice. Elles sont en réalité destinées à reposer l'œil, à suggérer des arrêts commodes dans une pièce de 155 vers qui n'est guère qu'un jeu d'imagination, l'évocation d'une vie qui ne serait qu'un songe, délivrée de toutes les réalités. Dans la pièce fameuse des *Djinns* il y a, si l'on veut, une composition narrative : les Djinns-tempête s'approchent, surgissent, s'éloignent. Mais il est évident que tout l'ordre de la pièce est d'ordre rythmique ; c'est celui d'un mouvement et d'un bruit qui grandissent, se déploient, s'effacent. Le *Spectacle rassurant* des *Rayons* et des *Ombres* n'est vraiment qu'un spectacle où il n'y a plus de composition mais seulement l'unité d'une suggestion : « Tout est lumière, tout est joie », dans la nature, joie morale et joie physique. A partir des *Contemplations* la composition oratoire a

cessé d'être chez Victor Hugo la forme instinctive ou familière de composition. Elle n'est plus qu'une des cent ressources dont dispose le génie du poète pour conduire la pensée, l'émotion, la vision du lecteur. Elle est là, quand il le faut, quand le « mage », las de saisir les comètes par les cheveux, juge à propos de gravir la tribune aux harangues. Mais il n'est tribun qu'à ses heures; il est aussi bien Titan fouissant les entrailles du Monde, Satyre enivré d'immensité, Océan, Mont, Forêt ou même Encensoir intelligent et doux. L'ordre de ses inspirations n'est plus que les profondeurs de l'ombre, les vertiges de l'espace, les ramures mêlées des arbres ou les moutonnements des flots. Il ne « peint plus — sagement — à l'esprit ». Il jette l'âme et le corps dans le tourbillon des réalités et des rêves.

Il serait vain de passer en revue tous les poètes romantiques pour mesurer la place que prennent dans leurs œuvres la composition didactique, la composition suggestive ou la composition plastique. Les exemples abondent et de pièces oratoires, et de pièces effusions et de pièces tableaux. Et il importe assez peu qu'il y ait plus de raisonnements chez Vigny, plus d'effusions et de caprice chez Musset, plus de tableaux chez Théophile Gautier. Il suffit de rappeler que désormais l'ordre raisonné et didactique n'est plus la règle nécessaire de l'œuvre littéraire et que l'inspiration peut lui substituer un autre ordre ou même le désordre. Mais il ne faut pas oublier non plus que, si cet ordre didactique a perdu son autorité absolue ou même son prestige, il a toujours pour lui la force cachée et puissante des lointaines habitudes. Habitudes scolaires, puisque c'est encore la rhétorique qui domine l'enseignement; habitudes héréditaires, puisque pendant deux siècles c'est la seule, puis la principale ordonnance de toutes les œuvres de la pensée. La poésie directement ou indirectement didactique demeure donc une forme habituelle de la poésie; elle continue à soumettre le cœur, l'imagination et la fantaisie à ses principes de logique et de progression. C'est le cas, pour ne donner que ce dernier exemple, de *La Tristesse*

d'Olympio. Il serait puéril de discuter pour savoir si la pièce y perd ou y gagne. Peu d'œuvres portent, avec plus d'évidence, la marque du génie et la promesse de la durée : et c'est une naïveté que de prétendre perfectionner les chefs-d'œuvre. Mais on retrouve aisément, sous l'enchantement des images, des rythmes et de l'amour, l'ordonnance que l'intelligence impose aux émotions et aux images. Cette *Tristesse d'Olympio* est d'ailleurs un « discours » d'Olympio, avec un prologue, sur le thème : Tout change dans la vie, sauf certains souvenirs de certaines amours. Prologue descriptif : promenade d'Olympio aux lieux où, jadis, il aima. — Discours : I. « Que peu de temps suffit pour changer toutes choses » réelles. Description de ces changements. — II. Les personnages ont changé, comme le cadre : « D'autres... Oui, d'autres... D'autres... ». — III. Problème. « Quoi donc ! c'est vainement qu'ici nous nous aimâmes ? » Répondez « ravins, frais ruisseaux, treilles mûres... Est-ce que?... ». — IV. Réponse. Oui, tout cela oublié. — V. Mais « ceux que vous oubliez ne vous oublieront pas... Mais toi, rien ne t'efface, amour ! » Tout change autour de nous. Mais en nous quelque chose demeure :

C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir !

Il y avait donc encore, je ne dis pas bien des progrès, mais bien du chemin à faire pour conduire la poésie et une part de la littérature hors des demeures aménagées par la raison enseignante ou exposante. C'est ce chemin qui nous reste à parcourir.

CHAPITRE VI

LA RÉACTION CONTRE LA COMPOSITION ORATOIRE

II. L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

Ce serait l'objet d'une très longue étude et d'un autre livre que d'étudier en détail ces différenciations et ces complexités de la littérature et de la pensée contemporaines. Je l'ai fait, par ailleurs, du moins pour ce qui est essentiel¹. Et ce sont des choses claires, sur lesquelles il est aisé de s'entendre. Je puis m'en tenir à des vues rapides, en les précisant par des exemples.

Depuis cinquante ans la rhétorique proprement dite a disparu de l'enseignement, en apparence. Dans la réalité les professeurs ont tout oublié de sa technique extérieure et de son vocabulaire. Nul ne parle plus des genres judiciaire, délibératif et démonstratif, des figures de mots et de pensée. Nul n'étudie plus les lieux intrinsèques ou extrinsèques. Nul même ne se préoccupe, pour ordonner un devoir, des règles de l'exorde, de la proposition, de la division, de la narration, de la confirmation, de la réfutation, de la péroraison. Pourtant tout n'est pas mort de l'esprit de la rhétorique. Elle nous a légué sinon les méthodes de l'invention et de l'expression, du moins celles

1. *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines*, Paris, Larousse, 2^e tirage, 1928.

de la disposition. L'exercice essentiel de l'enseignement scolaire du français est la dissertation; c'est celui qui a sa sanction au baccalauréat. Or pour cette dissertation il faut avoir des connaissances et des idées; mais il faut aussi donner à ces connaissances et à ces idées des formes bien déterminées. L'art ou même la science de faire un plan est une partie essentielle de l'enseignement du français. On peut même dire que l'importance de ce plan s'est accrue depuis que la dissertation a remplacé le discours. Car le discours obéissait à un art de *convaincre*; et j'ai montré que la rhétorique n'ignorait pas les conditions changeantes et fuyantes de la conviction; pour elle la démonstration devenait sans cesse une suggestion; il fallait tenir compte des temps, des lieux, des personnes, des « passions » et des « mœurs »; si bien que, du moins en théorie, l'art de composer devenait un art délicat et nuancé de comprendre, deviner, insinuer et même tromper. Mais nos dissertations scolaires ne s'adressent plus qu'à un lecteur théorique et abstrait : l'homme informé et raisonnable, le maître compétent et impartial, sans amour et sans haine. Si bien qu'elles ne sont plus qu'une démonstration tendant sans cesse vers ce que le XVIII^e siècle appelait l'esprit géométrique; leur idéal d'ordonnance et de clarté est plus abstrait et plus technique que celui de la rhétorique.

Seulement la rhétorique était tout ou avait la prétention d'être tout. Elle ne se donnait pas seulement pour un exercice commode et fécond de la pensée; elle tendait à croire qu'elle était la meilleure forme de la pensée. Notre dissertation est bien loin de ces prétentions; ou du moins, si elle les a, les élèves refusent presque tous de l'en croire. La dissertation française n'est plus l'exercice essentiel de la vie scolaire; elle n'est qu'un des exercices essentiels. Surtout elle n'est plus qu'un exercice. Tous ceux des élèves qui ne se destinent pas à être professeurs à leur tour n'ignorent pas qu'ils cesseront de dissenter dès qu'ils seront bacheliers et n'ont aucun désir de continuer à dissenter. Beaucoup, par l'instinct humain de la vanité et de la prépondérance, auront le goût de discourir, bien que nous ne

leur enseignions plus le discours. Bien peu, s'ils n'ont pas la vocation de l'enseignement ou de la critique littéraire, se soucieront de raisonner méthodiquement sur l'histoire des trois unités ou le mal du siècle. La dissertation est pour eux non un idéal mais un article scolaire, comme la version et le thème grecs ou latins; et l'on sait bien qu'on ne fait plus de thèmes ou de versions dès qu'on n'est plus un élève. Par là s'explique l'aisance avec laquelle leur pensée oublie cette discipline. Ceux-mêmes qui deviennent hommes de lettres n'ont, le plus souvent, aucune tentation d'apporter, dans leur vie d'homme de lettres, leurs habitudes d'esprit du collège. Ils sortent du collège; ils entrent dans la vie c'est-à-dire dans un autre monde, sans grand contact avec le premier. Ils ont ordonné avec succès des dissertations démonstratives; ils se sont pliés aux exigences de la clarté didactique. Ils écriront, ensuite, en nous quittant, des romans surréalistes ou des vers mystiques. En un mot la plupart de nos élèves intelligents acceptent fort bien méthodes et disciplines scolaires; mais au lieu d'enfermer leur vie dans le collège ils ont, dès le collège des pressentiments d'une autre vie; leur acceptation n'est pas confiante et totale; elle est sous réserves et provisoire.

D'ailleurs c'est l'enseignement lui-même, quand il est bien compris, qui tend à limiter la signification de nos dissertations. Au XVIII^e siècle, presque tous les auteurs expliqués (et pendant la plus grande partie du XIX^e, la plupart d'entre eux) étaient destinés à « vérifier les règles » des Poétiques et des Rhétoriques et à enrichir la mémoire des élèves de lieux communs, figures de pensées et figures de mots à l'usage des amplifications et discours. Aujourd'hui les auteurs que nous expliquons sont l'image de toute la littérature et d'une littérature qui n'a souvent rien à voir avec l'étude du caractère d'Andromaque ou des idées sociales de J.-J. Rousseau. Enfermés pendant longtemps dans la littérature classique, nos programmes ont fait place, tardivement d'ailleurs et timidement, à la littérature du XVIII^e siècle, puis à la littérature de l'époque romantique, puis à des écrivains plus récents. Beaucoup des

œuvres ainsi étudiées suivent les lois de la sensibilité et de l'imagination et non plus celles de la logique intellectuelle. On n'explique pas *les Djinns* ou *la Nuit de mai* ou *Eugénie Grandet* ou les *Poèmes saturniens* comme les *Oraisons funèbres* de Bossuet ni même comme *Andromaque* ou les *Femmes Savantes*. Si l'on en étudie la structure il faut bien montrer qu'elle n'obéit pas aux formes de la raison raisonnante. Sans cesse l'enseignement est ainsi amené à sortir de l'ordre intellectuel et rationnel pour entrer dans l'ordre suggestif ou plastique.

*
* *

Ordre suggestif, ordre plastique prenaient d'ailleurs, dans la littérature, une place de plus en plus grande. La théorie de l'art pour l'art, ébauchée dès 1835 et qui précise ses formules et son idéal dès 1850, ne rejette plus seulement, comme le faisait le romantisme, les formes extérieures de la littérature classique ; c'est l'esprit profond inspirant ce classicisme qui est désormais dénoncé et condamné. Unités, distinction des genres, bienséances, style noble, tout cela n'est guère qu'un costume du classicisme. Mais sa raison de vivre, son instinct, son dessein, c'est d'expliquer et d'enseigner. Or le littérature de l'art pour l'art proclame que tout enseignement est absurde et malfaisant. C'est affaire aux professeurs, aux prêtres, aux députés, à tous ceux qui prétendent diriger les peuples. Mais le véritable artiste n'a que faire de ces harangues, exhortations et commandements. Peu lui importent les institutions sociales et les institutions morales. Il les dédaigne ou les subit, quand il y est contraint. Mais il prétend vivre en dehors d'elles, au-dessus d'elles, pour contempler et pour réaliser le beau. Or le propre du beau est de n'avoir pas besoin d'être expliqué et même, sans doute, de n'être pas explicable. Il est. La tâche de l'artiste est simplement de le voir, avec intensité ; et de le créer. Son œuvre et ses communications spirituelles avec les œuvres des autres

sont donc indépendantes des formes proprement intellectuelles ou du moins intelligibles, rationnelles, abstraites de la pensée. En un mot son ordre n'est pas un ordre discursif et de liaison, mais un ordre instantané et de cohésion, une harmonie.

Dans le *Point de vue* de Th. Gautier (1831) il y a encore mélange de la composition pittoresque qui suscite la vision d'ensemble et de la composition discursive, par la séparation des plans du tableau :

Au premier plan, — un orme au tronc couvert de mousse,
 Dans la brume hochant sa tête chauve et rousse,
 — Une mare d'eau sale où plongent les canards,
 Assourdissant l'écho de leurs cris nasillards ;
 — Quelques rares buissons où pendent des fruits aigres,
 Comme un pauvre la main tendant leurs branches maigres,
 — Une vieille maison dont les murs mal fardés
 Bâillent de toutes parts largement lézardés.
 Au second, — des moulins dressant leurs longues ailes,
 Et découpant en noir leurs linéaments frêles
 Comme un fil d'araignée à l'horizon brumeux,
 Puis, — tout au fond Paris, Paris sombre et fumeux,
 Où déjà, points brillants au front des maisons ternes,
 Luisent comme des yeux des milliers de lanternes ;
 Paris avec ses toits déchiquetés, ses tours
 Qui ressemblent de loin à des cous de vautours,
 Et ses clochers aigus à flèche dentelée,
 Comme un peigne mordant la nue échevelée.

Mais Victor Hugo, qui fut un si génial rhéteur, est aussi celui qui a bousculé le plus audacieusement la rhétorique et fait sortir une vision harmonieuse de l'incohérence logique du développement. Le début de *la Rose de l'Infante* d'une si merveilleuse puissance d'évocation est comme une gageure de désordre — justement parce qu'il n'y faut pas donner la vision d'une figure *puis* de son cadre, mais fondre le cadre et la figure.

Elle est toute petite ; une duègne la garde.
 Elle tient à la main une rose, et regarde.

Quoi ? que regarde-t-elle ? Elle ne sait pas : l'eau,
Un bassin qu'assombrit le pin et le bouleau ;
Cè qu'elle a devant elle ; un cygne aux ailes blanches,
Le bercement des flots sous la chanson des branches,
Et le profond jardin rayonnant et fleuri.
Tout ce bel ange a l'air dans la neige pétri.
On voit un grand palais comme au fond d'une gloire ;
Un parc, de clairs viviers où les biches vont boire,
Et des paons étoilés sous les bois chevelus.
L'innocence est sur elle une blancheur de plus ;
Toutes ces grâces font comme un faisceau qui tremble.
Autour de cette enfant l'herbe est splendide et semble
Pleine de vrais rubis et de diamants fins ;
Un jet de saphir sort des bouches des dauphins.
Elle se tient au bord de l'eau ; sa fleur l'occupe.
Sa basquine est en point de Gênes ; sur sa jupe
Une arabesque, errant dans les plis du satin,
Suit les mille détours d'un fil d'or florentin, etc...

La littérature réaliste partait de principes fort différents de ceux de la doctrine de l'art pour l'art. Elle prétendait exprimer non le beau, mais le vrai, même si cette vérité était laide. Pourtant ses conséquences s'opposaient aussi nettement à l'esprit de la littérature classique. La littérature classique prétendait exprimer les formes universelles de la pensée et de la vie. Pour la littérature réaliste ces formes ne sont qu'une convention ; elles n'existent que par une abstraction et une généralisation arbitraires. Rien n'existe que des individus, des formes particulières, locales, momentanées de la vie. La tâche de l'écrivain n'est pas de les trier, d'y choisir, de raisonner, ni même d'expliquer par principes généraux et règles logiques. Elle est seulement d'observer et de reproduire et c'est affaire de curiosité, d'attention, d'observation plus que de raisonnement méthodique. D'autre part la littérature d'esprit classique se soumet à un certain idéal d'un certain art. Elle veut, plus ou moins, des bienséances, c'est-à-dire des convenances ; convenances qui établissent un rapport entre ce qu'elle choisit et les préférences et répugnances instinctives d'un

lecteur cultivé et délicat; convenances des parties entre elles, c'est-à-dire ordre et équilibre. Mais la littérature réaliste tient toutes ces convenances pour des artifices. Elle veut peindre la réalité telle qu'elle existe, avec ses contradictions, ses contrastes, ses confusions; son ordre n'est pas un ordre réglé par des goûts raffinés, mais l'ordre de la vie. Il ne pourra donc pas être question de subordonner la réalité à la beauté, la vie à l'art, ni même de les accorder. L'art ne pourra être que l'exacte compréhension et la reproduction fidèle de la réalité. Il y a sans doute au fond de la vie un ordre, mais si complexe et si spécial qu'il déconcerte toutes nos conceptions rationnelles de l'ordre. De même l'ordre de l'œuvre d'art ne peut pas être établi sur les gauches combinaisons d'une logique sans valeur en dehors des sciences. Il ne peut être que l'imitation intuitive de la vie. Un roman, un poème sont ordonnés quand ils sont vivants, même si la raison est incapable d'y retrouver ses habitudes dialectiques.

Les applications de la doctrine furent d'ailleurs, pendant longtemps, beaucoup plus timides que la doctrine même, du moins en ce qui concerne l'ordonnance des œuvres. Les romans de Balzac, plus ou moins inconsciemment, réagissent contre la conception dramatique du roman qui proportionne le décor aux personnages, prend ces personnages en état de crise et les abandonne quand la crise est dénouée. Chez Balzac il arrive souvent que le décor déborde l'œuvre et les épisodes le drame central. Assurément les rues de Saumur, sa rue, l'extérieur de sa demeure reconstituent le milieu provincial qui explique en partie Grandet, comme la pension Vauquer fait mieux voir la déchéance du père Goriot. Mais l'explication, si l'on suivait l'ordre classique, pourrait être beaucoup plus brève. En réalité c'est une peinture réaliste dont la raison d'être essentielle est que ces choses existent; le renard vit dans la confusion des taillis et le lézard dans l'écroulement d'une ruine, non dans une cage ou une vitrine. De même les romans de Balzac tendent à n'avoir ni commencement ni fin; ils se continuent, malgré les dénouements momen-

tanés, les uns dans les autres ; et la mort du père Goriot n'est que le commencement des aventures de Rastignac. Plus tard, le roman de Maupassant, *Une Vie*, n'a aucune autre unité que celle de la vie. Les comédies, tragi-comédies et tragédies qui s'y succèdent n'ont pas d'autre ordre, d'autre raison d'être que le hasard des rencontres entre les caractères, entre les caractères et les événements. Le commencement et la fin du roman, c'est le commencement et la fin de toute vie humaine, l'enfance et la vieillesse. Même, certaines nouvelles de Maupassant (*Nos lettres, Le lit, Mots d'amour*, etc...) sont sans commencement ni fin ; ce sont des coups d'œil sur le déroulement de la vie qui ne cessent que parce que l'œil se détourne.

Toutefois ce renoncement aux traditions classiques est encore discret ; et les œuvres où il apparaît clairement sont assez rares. Beaucoup de romans de Balzac, *Madame Bovary* et *Salammbo* de Flaubert, la plupart des romans ou nouvelles de Maupassant et de leurs contemporains sont plus ou moins composés selon la tradition de *la Princesse de Clèves*, de *Manon Lescaut*, de *Colomba*. Au théâtre, la force de la tradition fut plus puissante encore. Henri Becque fit scandale en attaquant violemment le théâtre d'Émile Augier et de Dumas fils ; il fonda le théâtre « réaliste » contre le théâtre « de conventions ». Mais les conventions repoussées par Becque sont des conventions morales et sentimentales plutôt que les conventions de structure. Il s'élève contre le théâtre moralisant, idéaliste, optimiste ; et tout au plus contre la recherche d'un certain pathétique trop adroit dans la conduite de l'intrigue. Car *les Corbeaux* ou *la Parisienne* restent des pièces construites, découpant nettement dans la réalité un drame, une comédie qui commencent et s'achèvent et même des actes qui s'arrêtent sur les moments essentiels du drame ou de la comédie. Ce réalisme a eu une portée morale et tout au plus esthétique bien plutôt qu'il n'a été une conception nouvelle de la logique intime des œuvres. Dans le roman et au théâtre, c'est l'école naturaliste proprement dite, après Zola et après Becque, et en dehors d'eux, qui a poussé l'applica-

tion des principes jusqu'à renoncer à la structure dramatique-logique. Elle a voulu nous donner la « tranche de vie », c'est-à-dire des récits et des pièces où il ne se passe à peu près rien, où rien n'est vraiment ni comique ni dramatique, où l'on sent que la vie des personnages continuera après la dernière page du roman ou la dernière scène de la pièce comme au cours du roman ou de la représentation. Le seul intérêt de l'œuvre est justement de nous montrer la vie de gens incapables de vouloir, inaptés aussi bien à susciter une crise qu'à la dénouer; et à nous donner ces vies comme l'image vraie de la vie.

Seulement la plupart de ces œuvres étaient médiocres. Surtout elles avaient beau prétendre n'être qu'une image impartiale; on y sentait une application, une démonstration. Derrière leurs apparences de vérité se montrait le procédé d'école, le calcul réfléchi pour assurer l'incohérence. La véritable opposition à l'ordonnance classique vint d'ailleurs, de poètes d'abord, et d'une doctrine poétique ensuite.



Des poètes qui n'étaient pas français avaient depuis longtemps cherché le principe profond de la poésie dans les régions où aucun poète romantique n'avait compris qu'il pénétrait. La querelle classiques-romantiques n'était guère qu'une bataille pour l'attribution des pouvoirs : pouvoirs souverains à la raison, disaient les classiques, en laissant un rôle secondaire à l'« enthousiasme », au « sentiment », au « génie », c'est-à-dire à l'imagination et à la passion; pouvoirs souverains à l'imagination et à la passion, disaient les romantiques, mais sans chasser la raison, qui garde une sorte de pouvoir de contrôle et d'organisation. Au contraire les poètes allemands ou anglais, prédécesseurs ou contemporains des romantiques, ne s'attardaient pas à ces questions d'équilibre des pouvoirs. Ils mettaient la poésie dans un monde à part où le mot de raison n'a plus de sens, où

l'on peut même à peine employer les mots d'imagination et de sentiment dans leur sens habituel tout pénétré d'idées réfléchies qui les déforment. M. l'abbé Brémond a donné de ces premiers inspirés de la « poésie pure » une histoire sommaire, mais pénétrante et vigoureuse ¹. « Toute œuvre d'art véritable, dit Novalis, est un symbole mystérieux qui a plusieurs significations et est, en un certain sens, insondable... ». Goethe, à ses heures, Wordsworth, Keats, Walter Pater, etc... conçoivent, plus ou moins, la poésie comme Novalis l'œuvre d'art. « Le silence, dit Carlyle, est l'élément dans lequel toutes les grandes choses se forment et s'assemblent. » La poésie est « une action simultanée du Silence et de la Parole ». Edgar Poë surtout donnait de cette poésie du silence, du mystère, du symbole et de l'insondable un exposé où toutes les ressources de la raison étaient employées à chasser la raison de la poésie. « La grande hérésie moderne est de faire de la vérité l'objet suprême de la poésie... Entre Poésie et Vérité, nulle sympathie... il n'entend rien à nos mystères, celui qui ne voit pas qu'entre le vrai, qui est l'objet de la raison, et le poétique, il y a un mur, un abîme de différences... »

En France, on s'était contenté d'abattre le mur où la raison prétendait enfermer la poésie, mais sans le reconstruire entre la raison et la poésie. Pourtant les conceptions de la poésie intuitive s'ébauchaient chez Chateaubriand, chez Gérard de Nerval affirmant que ses sonnets, fort obscurs, « perdraient de leur charme à être expliqués si la chose était possible », chez Baudelaire, traducteur d'Edgar Poë. Mais on savait que Gérard de Nerval était fou, et il avait écrit des œuvres avec une sobriété, une simplicité et une ordonnance toutes classiques. Baudelaire n'avait pas substitué à une poésie claire une poésie du mystère et de l'insondable. Avec un génie singulier, il avait surtout donné à des poèmes parfaitement clairs des prolongements d'infini et de mystère. Il avait bâti un temple harmonieux et ordonné sur un roc entouré d'abîmes

1. Voir sa *Poésie pure* (Bibliographie, p. 11).

devant des cieux traversés d'orage. Les véritables créateurs de la poésie nouvelle furent Verlaine et Rimbaud d'une part, Mallarmé d'autre part.

Je puis être bref sur leurs œuvres, comme sur toute cette histoire du symbolisme et renvoyer à mon *Histoire de la littérature et de la pensée françaises contemporaines*. Verlaine ne fut pas, comme J.-J. Rousseau, un autodidacte ; il fut un bon élève de rhétorique, composa des harangues, et fut bachelier. Mais il échappa très vite à des disciplines scolaires et à toute discipline, non par fougue de jeunesse et impétuosité de génie, mais par inertie. Son instinct poétique glissa à travers les règles traditionnelles, comme l'eau à travers les mailles d'un réseau. Très vite la vie ne fut pour lui qu'une paresse nonchalante poussée en vagues remous soit vers des instincts sensuels, soit vers des rêves. Les instincts firent de lui un détestable mari, un alcoolique et un triste bohème. Les rêves avaient tant de grâces fleuries et de musiques subtiles qu'ils firent de lui un poète de génie. Mais la nouveauté et le génie étaient moins, peut-être, dans les images et dans la musique que dans la sorte d'ivresse mystérieuse où les images et les rythmes étaient entraînés. Avant lui, les rêves étaient transposés dans les cadences de la vie réfléchie, soumis aux lois du temps et de l'espace tels que les organisent la vie pratique et la science. Verlaine eut le génie de sa paresse. Il demeura, pour écrire ses poèmes, dans ce monde du rêve où rien ne se lie que par attirances, où rien ne se meut que par flottements et spirales. Dans ses *Poèmes saturniens* (1866) il croit être parnassien. Il collabore au *Parnasse contemporain* avec les défenseurs de la doctrine de l'art pour l'art. Et il écrit de beaux vers plastiques, des tableaux qui ont le relief et le pittoresque d'une eau-forte. Mais il y donne déjà des œuvres dont la poésie tient pour une part à ce qu'elles échappent à tout l'ordre traditionnel de la poésie classique. Dans les pièces de Victor Hugo que j'ai citées, *les Djinns*, *Spectacle rassurant*, poèmes de *Pauca meae*, s'il n'y a pas d'ordre, il y a du moins des éléments distincts du poème. L'œuvre n'est pas construite,

méthodiquement selon une architecture réfléchie. Mais elle juxtapose des éléments bien taillés que la pensée parcourt successivement et séparément. Dans maintes pièces des *Contemplations* et de *la Légende des siècles* l'obscurité (quand elle donne l'impression d'une poésie et non pas d'un galimatias) naît de l'obscurité même du sujet, des profondeurs philosophiques où le poète veut nous entraîner. La raison n'est pas chassée du poème ; elle perd pied avec lui. Au contraire dans le *Crépuscule du soir mystique*, par exemple (Voir p. 121), il n'y a pas de métaphysique ambiguë, pas de désordre d'une âme désespérée, pas de folie qui guette aux portes de la raison. Il y a simplement le tournoiement d'un rêve, dont le rythme de vertige nous arrache au rythme monotone des pensées qui suivent les pensées, sur une route droite, précise, prévue, fastidieuse. C'est vraiment, déjà, non pas du désordre dans l'ordre classique, mais un monde nouveau soumis à un autre ordre.

Ce Verlaine des débuts est d'ailleurs encore assez proche de l'ordre classique. Beaucoup des pièces des *Poèmes saturniens*, de *la Bonne chanson* sont plus ou moins composées et obéissent soit à un ordre logique, soit à un ordre plastique. Mais Verlaine rencontra Rimbaud qui ne se contentait pas de mettre le rêve à la place de la réalité raisonnée ; il y mettait l'hallucination ; le monde qu'il créait n'avait plus « rien des apparences actuelles ». Dans une hallucination il n'est même plus question de ces sortes d'attirances et de continuités qui lient les moments d'une rêverie. Tout est désordre et confusion. Rien n'explique l'apparition et la succession des images sinon le fait qu'elles sont. Leur caractère propre est justement d'abolir la faculté de les discuter et de les nier. Elles semblent vraies et leur suite s'impose comme juste et nécessaire simplement parce qu'elles occupent l'âme tout entière. L'âme croit en elles, parce qu'elle est toute en elles. Ainsi Rimbaud écrira *le Bateau ivre* avec le dédain profond de ceux qui ne comprennent pas et expliquent qu'ils ne le comprennent pas. Car on ne peut le comprendre que si l'on renonce à comprendre et si l'on atteint à une sorte d'ivresse suggérée ;

J'ai heurté, savez-vous ! d'incroyables Florides
 Mêlant aux fleurs des yeux de panthères aux peaux
 D'hommes, des ares en ciel tendus comme des brides
 Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux.

J'ai vu fermenter les marais, énormes nasses
 Où pourrit dans les jones tout un Léviathan,
 Des éroulements d'eaux au milieu des bonaces
 Et les lointains vers les gouffres cataactant !

Glaciers, soleils d'argent, flots naereux, cieux de braises,
 Echouages hideux, au fond des golfes bruns
 Où les serpents géants dévorés de punaises
 Choient des arbres tordus avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
 Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
 Des écumes de fleurs ont béni mes dérades
 Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Verlaine subit profondément l'influence de Rimbaud. Il ne le suivit pas dans toutes ses hallucinations. Il ne s'essaya pas ou ne s'essaya guère dans l'« Alchimie du verbe ». Sa langue, et même son style, n'ont que des hardiesses timides et monotones qui ne peuvent guère déconcerter la raison raisonnante. Mais cette influence le poussa plus profondément vers les paresse du rêve. Paresse de la vie matérielle, mais aussi paresse logiques ; renoncements à tout effort de coordination, d'ordonnance réfléchie. Par là Verlaine donna des modèles de cette poésie qui n'est plus une transposition des sensations, impressions, émotions mais leur image même. Il suffit de relire de tels poèmes pour se trouver transporté dans un monde différent de celui du *Vallon* ou de *la Tristesse d'Olympio*.

L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable.
 Que crains-tu de la guêpe ivre de son vol fou ?
 Vois, le soleil toujours poudroie à quelque trou.
 Que ne t'endormais-tu, le coude sur la table ?

Pauvre âme pâle, au moins cette eau de puits glacé
Bois-là. Puis dors après. Allons, tu vois, je reste,
Et je dorloterai les rêves de ta sieste,
Et tu chançonneras comme un enfant bercé.

Midi sonne. De grâce éloignez-vous, madame.
Il dort. C'est étonnant comme les pas de femme
Résonnent au cerveau des pauvres malheureux.

Midi sonne. J'ai fait arroser dans la chambre.
Va, dors ! L'espoir luit comme un caillou dans un creux.
Ah, quand refleuriront les roses de septembre¹ !

De Baudelaire, de Verlaine, de Rimbaud, de Jules Laforgue, etc... sortit la poésie symboliste. Je n'ai pas non plus à en faire l'histoire qui est à la fois très complexe par la diversité des œuvres, des tempéraments ou par le détail des doctrines ; et très simple par les principes généraux. Le nom même de symbolisme résume parfaitement les desseins de ces poètes. Leurs explications du symbole symboliste ne sont ni claires ni concordantes. Mais on peut les accorder parfaitement en ne s'attachant qu'à ce qu'elles renient. A la place d'une poésie explicative et déterminante, respectueuse des exigences au moins générales de la raison discursive, à la place même de la poésie évocation qui peint, par des images claires, les beautés claires de la réalité sensible, elle met une poésie évasion et une poésie diffusion. Le symbole est différent non seulement dans sa forme mais dans son essence de la comparaison et de la métaphore classiques ; il n'est pas le passage raisonnable, explicable, de la réalité matérielle (qui n'est d'ailleurs qu'une apparence) à une image qui la rend plus émouvante ou plus pittoresque. Il est l'expression d'une vie intérieure qui se développe sur un plan très différent du plan de la vie raisonnable. Entre ces deux plans il n'y a aucune communication constante et aisée comme entre la raison et

1. L'explication exacte de ce sonnet n'est possible que si l'on sait que Verlaine y évoque une sorte d'hallucination à son entrée dans la prison de Mons.

l'imagination classique. Il y a seulement une sorte de parallélisme dans leur développement. Le symbole correspond donc bien, si l'on veut, à des idées raisonnées, à des réalités sensibles, mais par une sorte d'harmonie préétablie. Pour le comprendre il faut non pas faire un effort de réflexion, mais cet effort d'évasion, qui d'un seul coup, nous délivre de la pensée logique et nous transporte dans le plan de la pensée poésie. L'ordre de cette pensée est tout à fait étranger à l'ordre de la pensée expliquante et enseignante; et il peut paraître, à tous ceux qui cherchent l'ordre classique, incohérence et dispersion. Tel est, par exemple, l'ordre de *la Dame en noir* de Verhaeren.

Dans la ville d'ébène et d'or,
Sombre dame des carrefours,
Qu'attendre, après tant de jours,
Qu'attendre encor ?

— Les chiens du noir espoir ont aboyé, ce soir,
Vers les lunes de mes deux yeux,
Si longuement, vers mes deux yeux silencieux
Si longuement et si terriblement, ce soir,
Vers les lunes de mes deux yeux en noir.

Dites, quels feux agitent-ils mes erins,
Pour affoler ainsi ces chiens,
Et quelle ardeur règne en mes reins
Et dans mon corps toisonné d'or ?

— Sombre dame des carrefours,
Qu'attendre, après de si longs jours,
Qu'attendre !

— Vers quel paradis noir font-ils voile mes seins,
Et vers quels horizons ameutés de toésins !
Dites, quel Walhalla tumultueux de fièvres
Ou quels chevaux cabrés vers l'amour sont mes lèvres ?

Dites, quel incendie et quel effroi
Suis-je ? pour ces grands chiens qui me lèchent ma rage,
Et quel naurage espèrent-ils en mon orage
Pour tant chercher leur mort en moi ?

— Sombre dame des carrefours,
Qu'attendre après de si longs jours ?
— Mes yeux, comme des pierres d'or
Luisent pendant les nuits charnelles :
Je suis belle comme la mort
Et suis publique aussi comme elle, etc...

La littérature dramatique a suivi plus lentement et plus prudemment les chemins de la poésie symboliste. J'ai dit que le théâtre réaliste de Becque restait encore fidèle à la structure traditionnelle du théâtre, et que la « tranche de vie » de certains de ses disciples n'avait pas découpé d'œuvre durable. C'est surtout le théâtre d'Ibsen et celui de Maeterlinck qui ont révélé, en France, un ordre dramatique profondément différent de notre ordre classique. L'ordre classique est explicatif. Même quand il met en scène des passions obscures, troubles et désordonnées, même s'il essaie de copier leur désordre, il se propose de faire comprendre ce qui se cache de logique derrière ces obscurités, ces troubles et ces désordres. Ou bien les personnages essaient de se comprendre eux-mêmes, et y parviennent. Ou bien l'auteur se propose de nous les faire comprendre et nous exigeons qu'il y parvienne. Les principes du théâtre de Maeterlinck, pour ne prendre que cet exemple, sont fort différents. Les personnages ne se comprennent pas eux-mêmes ; ils n'essaient pas de se comprendre. Ils ont perdu, ils s'efforcent même de perdre les souvenirs d'événements qui leur permettraient de chercher et de trouver une explication. Ils ne comprennent pas davantage les drames auxquels ils se trouvent mêlés. Ces drames surgissent on ne sait d'où, pour aller on ne sait où. Ils ne sont qu'un moment tragique sur le passage des Fatalités. Ils sont donc destinés à nous donner l'impression non d'une logique, d'un enchaînement explicable de desseins, passions, renoncements ou résolutions mais d'un jeu de hasards formidables dans lequel les humbles destinées humaines sont jetées comme le fétu dans une tornade. Ainsi tous les personnages de Maeterlinck sont, comme

il le dit, « un peu hagards » ; et l'action de ces drames est faite non pas d'attentes et d'efforts de prévision, mais de la résignation à l'imprévisible.

Ces formes nouvelles de la pensée et de l'art ne furent pas les seules. Dès que les digues, qui enfermaient pensée et art entre des rives régulières, commencèrent à céder le courant devait fuir par mille issues, au hasard de toutes les pentes. Il a coulé, par exemple, vers la poésie de Stéphane Mallarmé, puis vers celle de Paul Valéry. Malgré des ressemblances apparentes avec les poèmes des symbolistes, leurs œuvres sont fort différentes. Elles renoncent, comme les œuvres symbolistes, à l'ordonnance classique, à la clarté de la raison raisonnante. Mais le monde où elles s'efforcent de nous conduire n'est pas celui de l'imagination et de la sensibilité pure auquel on ne demande que des sensations, des rêves, des émotions, sans exiger qu'ils soient vrais d'une vérité absolue et transcendante. Mallarmé au contraire et Valéry prétendent nous apporter dans leurs poèmes des poèmes d'idées, d'idées pures, dégagées enfin de cette fange de la prose, de la raison pratique, de la clarté immédiate et trompeuse qui ne nous en laisse voir que des formes défigurées. Epurées, elles s'enlèvent loin des marais de notre logique et planent dans le ciel de la vraie pensée. Cette pensée n'a plus rien de commun avec la pensée commune. Son ordre, notamment, ne peut apparaître que si l'on brise totalement l'ordre logique qui nous est familier. Non seulement il faut en rompre les articulations générales comme le fait le symbolisme, mais il faut en réduire les membres en une poussière où plus rien ne reste des formes primitives sinon la forme extérieure des mots qui ne gardent même plus nécessairement leur sens immédiat, isolé. Ainsi pour ramener les poèmes de Mallarmé à un sens intelligible, selon la logique de la prose, il faut les disloquer à nouveau, les morceler et les replacer, souvent mot par mot, dans l'ordre de la pensée pratique. Voici un sonnet de Mallarmé et l'explication donnée par M. C. Soula que je résume :

Tout orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir !

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir.

Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre de Désaveu.

Sous un marbre lourd qu'elle isole
Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console.

Thème : un héros mort ; un intérieur luxueux et historique, abandonné, au déclin du jour. Ordre logique des mots : La chambre ancienne de l'hoir [réservée de toute antiquité à l'héritier] s'il survenait par le couloir ne serait pas même chauffée de [malgré] maint trophée riche mais chu [déchu]. Il ne s'allume pas d'autre feu que la fulgurante console sous le marbre lourd qu'elle isole comme agrippant avec des serres le sépulcre de désaveu [console qui fait ressortir le marbre lourd semblable à un sépulcre d'oubli agrippant avec des serres le souvenir du poète]. Affres nécessaires du passé, tout orgueil, torche dans un branle [courant d'air] fume [-t-il], sans que l'immortelle bouffée [de la gloire] ne puisse surseoir à l'abandon du soir.

Les principes profonds de Valéry, apparentés à ceux de Mallarmé, en sont pourtant fort différents. Ses poèmes reviennent, par exemple, à l'ordre extérieur, à la structure grammaticale, au rythme même de nos strophes poétiques les plus classiques. Les Odes de la seconde manière ont souvent le mouvement des odes de Malherbe. C'est la pensée coulant dans ces mêmes canaux qui est profondément différente. Au lieu de l'eau lente et terne de la pensée raisonnée, de la logique didactique, c'est un fluide insaisis-

sable et coloré de reflets subtils dont les jeux délicats font oublier les rives qui les enferment. Chaque école de poésie nouvelle, unanimistes, surréalistes, etc... proclame ainsi des doctrines souvent contradictoires dont elle prétend édifier les hardiesses sublimes sur les ruines des autres doctrines. Mais toutes ces écoles s'accordent pour rejeter comme une défroque le vêtement de toutes les écoles poétiques fidèles aux traditions de l'ordre et de la pensée classiques. Pour elles cette clarté n'est qu'un lumignon et cet ordre celui d'un carré de choux ou d'une armoire à linge. Elles leur substituent des combinaisons singulières qu'elles semblent imposer à nos pensées timides comme l'épreuve mystique qui révèle le Dieu aux initiés. Cette épreuve peut n'être qu'un jeu. Des poèmes et surtout des romans, tels ceux de Jean Giraudoux ou, plus discrètement, ceux de Paul Morand, ne mettent pas dans leurs fantaisies de philosophie. Ils ne nourrissent pas le dessein de nous révéler la vérité transcendante et la forme divine de l'art. Ils prétendent simplement se libérer d'un ennui, secouer un engourdissement. L'art, depuis si longtemps, suit du même pas les mêmes chemins qu'il n'est plus qu'un geste mécanique et prévu. Or il faut qu'il soit un jeu; ou du moins il a le droit de l'être. Et le prix d'un jeu est souvent dans sa nouveauté. Le divertissement sera donc de nous mener par un chemin à mille détours par bonds et culbutes. Il ne sera pas mauvais que le lecteur ait peine à reprendre haleine et à retrouver son équilibre. Peu importe qu'il n'ait au bout du chemin que le souvenir du tourbillon et du vertige. Il se sera amusé. *Saltavit et placuit.*

Ainsi la littérature contemporaine pourrait prendre souvent comme épigraphe le titre de Paul Valéry, *l'Ame et la danse*. Les danses d'autrefois étaient harmoniques et rythmiques; elles sont aujourd'hui fantaisistes et saugrenues.

*
* *

La poésie lyrique a donc évolué ou du moins une poésie lyrique nouvelle s'est créée à côté du lyrisme guidé par l'or-

dre oratoire. L'âme française a pris goût à des méditations poétiques qui entraînent le poète et le lecteur dans ces mondes d'instincts et d'extases où la vie se déroule, où la pensée s'élançe poussées par des forces obscures et mystiques. D'autre part si les destinées du théâtre du subconscient et de la vie hallucinée sont fort incertaines, si le théâtre mystique est lu plutôt que joué, il n'est pas douteux qu'une élite nombreuse a pris goût au théâtre qui peint fidèlement les silences et les raccourcis de la vie, qui laisse, comme dans la vie, les caractères se trahir et les décisions s'ébaucher au lieu de les traduire en discours, narrations, dissertations, en idées claires et en actes précis. Dans la vie chacun s'ignore et ignore les autres; les destinées sont faites avec des à peu près d'intelligence et des à peu près de volonté. Ce théâtre de sous-entendus et de suggestions a déjà créé des œuvres de talent et il semble bien être sinon le théâtre du moins un des théâtres de l'avenir.

Mais cette poésie, ce théâtre ne sont pas toute la littérature. La raison raisonnante et critique et même la raison ordonnatrice continuent à inspirer des œuvres innombrables qui tiennent dans la pensée française contemporaine une place essentielle. L'histoire et la critique sont restées fidèles à cette raison. Même la critique impressionniste a disparu, du moins sous sa forme sceptique et doctrinale, cette critique qui tenait la vérité pour une chimère et la raison pour une maîtresse d'erreurs, qui faisait de la critique un simple aveu des impressions de l'auteur, le récit des « aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre ». La plupart des critiques, qu'ils soient de l'école érudite ou de l'école « du goût » prétendent atteindre une vérité générale, l'exposer clairement et la démontrer par raisons précises et liées. Les querelles de méthode qui divisent certains historiens sont au fond des querelles entre le vieil esprit classique et l'esprit réaliste. Les uns, qui défendent une histoire stricte, s'en tiennent à l'exposé de la vérité, démontrée avec toutes les minuties nécessaires. Les autres qui combattent cette histoire trop érudite veulent la résurrection du passé, une histoire vivante. C'est-à-dire qu'ils retiennent quelque chose

des habitudes d'esprit de l'histoire sermonneuse, oratoire et dramatique du ^{xvii}^e et du ^{xviii}^e siècle et de certains romantiques, ou de l'histoire raisonneuse et démonstrative de Guizot, Tocqueville et Taine. Ils veulent une histoire pittoresque, écrite avec agrément; mais ils veulent surtout une histoire ordonnée, ordonnée par le choix, la liaison et la progression des idées, comme une tragédie de Racine, un sermon de Bossuet, un traité de Condillac.

Surtout poésie, roman, théâtre de l'intuition, de la suggestion, de la fantaisie sont très loin d'être toute la poésie, tout le roman, tout le théâtre. Des forces invincibles continuent à imposer au plus grand nombre des écrivains ces règles de clarté ordonnée, de « disposition » méthodique. Quelques-uns sont parmi les plus grands et presque tous plaisent sinon aux cénacles du moins à la plupart de ceux qu'on eût appelés au ^{xvii}^e siècle les « honnêtes gens ». Il semble même que, très souvent, ces forces ressaisissent des écrivains qui semblaient s'en être libérés pour courir les aventures de la jeunesse. Henri de Regnier écrit d'abord des poèmes qui sont ou croient être de la pure poésie symbolique. Puis cette poésie se mêle d'inspirations qui sont d'ordre classique; et dès *les Médailles d'argile*, surtout dès *la Cité des eaux*, il revient, pour les rythmes et la construction de ses œuvres aux traditions parnassiennes et romantiques. Albert Samain n'a jamais été vraiment un symboliste. Il n'a guère pris aux symbolistes que quelques états d'âme pervers et subtils et quelques procédés de style. Mais il a d'abord voulu être un symboliste; puis il a renoncé. Et ses dernières œuvres sont soumises aux plus strictes traditions de la composition classique. Jean Moréas, d'abord symboliste ardent, devient le chef de l'école « romane »; ce qui n'est guère qu'un subterfuge de mots pour ne pas dire école néo-classique. Charles Guérin, qui n'a d'ailleurs eu que des velléités de symbolisme, corrige les rééditions de ses œuvres pour leur donner plus de simplicité et de sobriété classiques. On pourrait noter une évolution analogue chez Stuart Merrill, Albert Mockel et quelques autres.

Fussent-ils restés pleinement des symbolistes qu'ils ne pourraient pas faire oublier tous les poètes qui, sans renier la poésie parnassienne ou symboliste, traduisent l'art, le cœur et le rêve dans une harmonie classique conduite par un ordre mesuré, réfléchi. Les romanciers fantaisistes, qui poursuivent le subconscient et l'inconscient dans leurs méandres tortueux, n'ont pas discrédité le moins du monde des romanciers qui veulent composer et construire. Il y a toujours des romans d'idées ou du moins des romans de convictions qui mettent encore à profit l'art de convaincre ou de persuader enseigné par les rhétoriques ; ces romans ne sont pas les moins lus. Surtout beaucoup, parmi les romanciers les plus célèbres, conçoivent le roman comme une œuvre d'art réfléchi où l'ordre et la proportion des parties, le choix, la liaison et le mouvement des développements sont, comme le voulait la rhétorique, aussi importants que l'invention et l'élocution. Tels sont, par exemple, les romans d'Henri de Regnier et d'Anatole France. Il semble même que le vrai génie d'Anatole France soit une sorte de génie du rythme, conçu selon d'antiques traditions françaises. Les romanciers qui connaissent aujourd'hui les succès les plus éclatants ne s'appellent pas seulement Jean Cocteau, ni même Jean Giraudoux ou Joseph Delteil. Ce sont aussi des romanciers, jeunes ou encore jeunes, curieux de tout ce qui dans la vie des âmes et dans le monde extérieur échappait aux classiques, mais qui, dans leur style et leur souci d'ordonnance, reviennent à ces sobriétés, à ces dispositions claires et équilibrées qu'avaient plus ou moins noyées les profusions romantiques ou naturalistes. Disons que pour l'esprit français d'aujourd'hui l'ordonnance n'est plus une condition obligatoire de l'art, qu'il y a d'ailleurs bien des sortes d'ordonnances, mais que, tout de même, l'art supérieur ou l'art préféré est une construction.

TROISIÈME PARTIE

L'EXPRESSION DES IDÉES

CHAPITRE PREMIER¹

LE XVI^e SIÈCLE, OU DÉSORDRE ET GÉNIE

La clarté de la langue et du style français est le fruit d'un long effort méthodique poursuivi pendant deux siècles. Mais on ne réalise volontairement que ce que l'on désire ; et l'on ne désire littérairement que ce que l'on conçoit. Les écrivains français ne se sont efforcés si longuement et si patiemment d'être clairs que parce qu'ils avaient toujours été capables de l'être, sans effort et comme par instinct. Depuis les chansons de geste jusqu'à la Renaissance, d'innombrables textes témoignent de cet art de conter, d'exposer et même de discuter avec une aisance lumineuse. Clarté de Villon, de Charles d'Orléans, clarté de nos chroniqueurs, de Villehardouin, Froissart ou Joinville ; clarté de nos farces ; clarté même, en un certain sens, de nos chansons de geste ou de nos mystères. La tradition ne s'en

1. L'étude de cette troisième partie aurait été, sur un point, impossible sans les travaux de M. F. Brunot. Seule sa grande *Histoire de la langue française* m'a permis de parler avec précision de tout ce qui concerne la clarté de la langue aux XVI^e et XVII^e siècles. Très souvent mon exposé n'est qu'un résumé de ces études. J'indiquerai tous les passages où je l'ai suivi pas à pas.

Je dois aussi nombre de suggestions et certains exemples au beau livre, bien connu, de M. G. Lanson, *L'art de la prose*, 2^e éd., Paris, Librairie des Annales, 1909.

perdra pas au XVI^e siècle, à l'époque où sous l'afflux des idées, devant l'immensité des ambitions, dans l'aventure des routes nouvelles il faudra lutter pour la maintenir, la retrouver, l'organiser et la fixer. Rien n'est plus clair et, pour ainsi dire, plus transparent qu'un récit de Marot :

Ce vénérable hillot [garçon] fut averti
De quelque argent que m'aviez départi,
Et que ma bourse avait grosse apostume [enflure].
Si [ainsi] se leva plus tôt que de coutume,
Et me va prendre en tapinois icelle ;
Puis vous la mit très bien sous son aisselle
(Argent et tout, cela se doit entendre)
Et ne erois point que ce fût pour la rendre ;
Car oncques puis [jamais depuis] n'en ai ouï parler.
Bref le vilain ne s'en voulut aller
Pour si petit ; mais encore il me happe
Saie [manteau] et bonnet, chausses, pourpoint et cape ;
De mes habits, en effet, il pillà
Tous les plus beaux, et puis s'en habilla
Si justement, qu'à le voir ainsi être,
Vous l'eussiez pris, en plein jour, pour son maître.

Rien n'est plus clair qu'une description d'Amyot. Elle coule avec la limpidité d'un ruisseau glissant au long d'une prairie ; elle est plus aisée même que le texte qu'elle traduit :

« Or était-il lors environ le commencement du printemps que toutes fleurs sont en vigueur, celles des prés, et celles des montagnes ; aussi ja [déjà] commençaient les abeilles à bourdonner, les oiseaux à rossignoler et les agneaux à sauteler ; les petits moutons bondissaient par les montagnes, les mouches à miel murmuraient par les prairies et les oiseaux faisaient résonner les buissons de leurs chants. Ainsi ces deux jeunes et délicates personnes, voyant que toutes choses faisaient bien leur devoir de s'égayer à la saison nouvelle, se mirent pareillement à imiter ce qu'ils voyaient et ce qu'ils oyaient aussi ; car, oyant chanter les oiseaux ils chantaient ; voyant sauter les agneaux ils sautaient ; et, comme les abeilles, allaient cueillant des fleurs,

dont ils jetaient une partie en leur sein, et de l'autre faisaient de petits chapelets qu'ils portaient aux Nymphes...»

Rabelais n'est pas clair seulement lorsqu'il conte, lorsqu'il fait vivre Panurge ou frère Jean des Entommeures, mais encore, bien souvent, quand il expose, raisonne et même ratiocine. Le bon Pantagruel ne gouverne pas Gargantua par de doctes, solennelles et confuses remontrances; mais par des avis précis, alertes, et qui semblent persuasifs par leur seule évidence :

« Mais parce que, selon le sage Salomon, sapience n'entre point en âme malivole, et science sans conscience n'est que ruine de l'âme, il te convient servir, aimer et craindre Dieu, et en lui mettre toutes tes pensées et tout ton espoir; et, par foi formée de charité, être à lui adjoint, en sorte que jamais n'en sois désemparé [abandonné] par péché. Aie suspects les abus du monde. Ne mets ton cœur à vanité : car cette vie est transitoire, mais la parole de Dieu demeure éternellement. Sois serviable à tous les prochains et les aime comme toi-même... »

Mais cette clarté, cette aisance étaient comme une grâce de nature, au moins chez la plupart. Parce qu'elles étaient naturelles et semblaient faciles il arriva très vite qu'on les jugea banales. On travailla donc à les orner. Au lieu de ce que tout le monde pouvait comprendre on chercha le rare et le raffiné. Dès le xv^e siècle et pendant une partie du xvi^e, l'école des rhétoriciens, par exemple, s'ingénia à faire de la poésie une énigme subtile dont les jeux savants n'étaient plus que d'inextricables mystères¹. André de La Vigne commence ainsi, en 1501, des *Complaintes et épitaphes du Roi de la Basoche* :

Au point perfis que spondille et muscule,
Sens vernacule, cartilage, auricule
D'Isis accule Dyana crépuscule
Et l'heure accule pour son lustre assoupir,
Aurora vient, qui la cicatricule

1. Voir H. Chamard, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, Paris, de Boccard, 1920.

Du dilucule, diamètre obstacule,
Emmatricule et la neige macule, etc...

Ce qui n'est plus qu'une confuse musique de syllabes où l'on chercherait vainement un sens précis que le poète sans doute n'a pas voulu y mettre. Ou bien le sens y est, mais délibérément caché sous des rébus qui ne sont plus que des tours d'adresse :

riant	fus	naguères
En		pris
T	D'une	O affectée
V	tile	S

Cet amas informe de lettres, mots et syllabes est le début d'un rondeau de Jean Marot, qui continue ainsi, par membres épars, et que le poète a eu la charité de nous expliquer :

En *sous*riant fus naguères *sur*pris
D'une *sub*tile¹ entre tous affectée.

La prose n'était pas plus claire, bien souvent, et l'on y parlait notamment d'amour dans le même style galant et ténébreux. Blaise d'Auriol conte ainsi sa *Départie d'amours* :

« Enclos dans mon secret répagule, sur celui point que l'opacité noctiale a terminé ses ombrages, et Diane luciférante commence ses raies illuminatifs par le climat universel épandre, Aurora ses amiables rafraîchissements dulcifiques et melliflues attribuer, et Phébus les ténébrosités ventarissantes et pulvérisantes de Boréas présunder et amortir... » Et François Habert, en 1541, commence ainsi sa *Contemplation poétique* : « Un jour après longue fatigue d'entendement obnubilé de la continuelle assuëfaction aux Muses, voulant icelui par intermission solacier, délibérant de commigrer en quelque beau et illustre lieu rural, pour ains ennuis et vie contristée et mélancolique donner prompt allefement, j'estimai (que)²... ».

1. *Sub*, prononcé *su*, même sens que *sur*, prononcé *su*.

2. Voir R. Sturel, *La prose poétique au XVI^e siècle*, dans *Mélanges Lanson*, Paris, Hachette, 1922.

Tout ce galimatias, quand on se donne la peine de le traduire, aboutit du moins à une pensée claire et le plus souvent banale. Il arrive aussi bien que la langue et même le style semblent elairs, que le vocabulaire et le mouvement de la phrase soient ceux de la langue de tout le monde mais que la pensée se cache ou se perde dans des retraites impénétrables. On s'exprime obscurément non pas parce que l'on conçoit mal ce que l'on veut dire ou parce qu'on veut lui donner un tour subtil ou savant, mais parce que l'on veut enfermer sa pensée sous de triples voiles : voiles poétiques des allusions et symboles, voiles philosophiques et prudents qui masquent les doctrines capables de mener à la potence ou au bûcher. Maurice Scève et l'école lyonnaise ont cultivé les obscurités poétiques :

En toi je vis où que tu sois absente ;
 En moi je meurs où que soye présent.
 Tant loin sois-tu, toujours tu es présente
 Pour près que soie, encore suis-je absent.
 Et si nature outragée se sent

De me voir vivre en toi trop plus qu'en moi,
 Le haut pouvoir, qui ouvrant sans émoi,
 Infuse l'âme en ce mien corps passible,
 La prévoyant sans son essence en soi,
 En toi l'étend, comme en son plus possible.

C'est un des dizains de la *Délie* et non pas le plus obscur. Et il est moins obscur que maints passages du *Cabinet de Minerve*, des romans de Bonaventure des Périers, de tant d'œuvres qui s'inspirent en prose ou en vers de ce *Songe de Poliphile* de l'italien Colonna qui devint subitement célèbre au milieu du xvi^e siècle. Les allégories philosophiques de Bonaventure des Périers dans son *Cymbalum mundi* ou de Rabelais dans ses quatrième et cinquième livres sont, bien souvent, encore plus difficiles à percer.

Tout cela est obscurités volontaires, procédés d'art ou légitimes précautions. Mais la clarté était menacée par des dangers plus graves qu'une mode ou la crainte des juges. Au xvi^e siècle la pensée française s'aventurait dans des

domaines qui lui étaient inconnus ou qu'elle n'avait parcourus qu'avec des guides. Il ne lui suffisait plus, bien souvent, de se fier à cet instinct de clarté, à ce goût de simplicité et de bon sens qui convenaient pour conter un vol domestique ou les jeux de Daphnis et Chloé au printemps. Il fallait raisonner, dissenter, débrouiller ces choses si aisément confuses qui sont les idées abstraites et leurs enchainements. La pensée française l'avait bien tenté jusque-là, avec application, et souvent avec succès. Mais c'était avec le secours du latin. Tout le moyen âge, quand il veut vraiment penser et non plus se jouer, pense en latin. Peu importerait si ce guide avait eu le même pas, la même allure que la langue française. Mais justement les deux langues se sont profondément éloignées l'une de l'autre. Elles ne sont plus seulement séparées, au xvi^e siècle, par des différences superficielles. Ce sont leurs rythmes profonds qui les opposent et comme les principes de leur vie et on ne peut pas plus copier l'une sur l'autre qu'on ne pourrait atteler au même joug le bœuf de la charue et le cheval « destrier ». Or la pensée raisonneuse s'était accoutumée à la lente et solennelle allure de la phrase latine. Quand elle voulut se saisir de la phrase alerte et pimpante de Marot, de la phrase mouvante, bondissante, emportée de Rabelais pour lui confier des discours, discussions, elle essaya d'abord de la plier au même pas. La tentative était maladroite. Elle échoua en partie. La pensée suivit bien les chemins du latin, à la même allure, mais dans un mouvement cahoté et confus, où le lecteur comprend mal ou ne comprend plus le chemin qu'il parcourt, tout occupé à se garer des heurts et des mauvais pas.

Longtemps ainsi, surtout chez les moins habiles, la phrase française du xvi^e siècle reste une période maladroite, disloquée, qui ne sait trouver ni l'ordre savamment équilibré de la phrase complexe, ni la simplicité et la succession logique des phrases coupées. Ces maladresses sont fréquentes et même constantes chez les écrivains du second ordre et qui n'ont que du talent. Je multiplie les

exemples pour qu'on discerne mieux le chemin parcouru de L'Hospital à Bossuet, de Vauquelin à Boileau.

Voici le début d'une épître de Melin de Saint-Gelais à la Reine :

Reine, de qui la grandeur et pouvoir,
Et les vertus de si loin se font voir,
Qu'il n'est pays si barbare et étrange,
Qui pour tribut ne vous donne louange,
Une princesse aux terres adorée,
D'où vient le jour avec l'aube dorée,
Et d'où lui plaît la domination
Par dessus Cypre et toute nation,
Une de qui le sceptre et la couronne
Le ciel emplit et la terre environne,
De qui le fils de Saturne est le père
Et à qui Mars furieux obtempère;
Somme, une à qui, Madame, vous devez
Ce que plus cher au monde vous avez,
Vu qu'elle tient sous sa principauté
Amour, douceurs, bonne grâce et beauté;
Celle sans autre à qui, n'a pas longtemps
Saerifiaient les esprits plus contents,
Lorsqu'elle étant d'amour accompagnée
En cette cour n'était point dédaignée;
Tant qu'on disait que...

La phrase se prolonge encore, pendant dix-huit vers, avec l'intention évidente d'être non pas familière et naïve, mais majestueuse et savante. Elle ne réussit qu'à se recourber en replis tortueux. Souvent, sans doute, les périodes sont moins inextricables; elles cherchent et trouvent un certain rythme, mais gauche et monotone et qu'on ne sait ni varier ni enfermer dans de justes limites. Tel ce début d'une Epître de Marguerite de Navarre à Henri II, après la mort de François II, son père.

Mon infortune, ennemie d'espoir,
Après m'avoir fait plusieurs ennuis voir,
Pour rompre en moi par ees cruels moyens
De mon espoir les assurés liens;

Après m'avoir arraché une mère
 Devant mes yeux, mon sang, douleur amère !
 Après m'avoir de trois nièces ravies,
 En jeunes ans, les désirées vies ;
 Après m'avoir deux neveux emportés,
 Dont maints bons cœurs furent déconfortés ;
 Et par avant un mari bon et sage,
 Et trois enfants encore en petit âge ;
 Sans rien compter maladie et ennui,
 Les jours mauvais et les fâcheuses nuits,
 De moi, des miens voyages et prisons ;
 Pertes, regrets, craintes et trahisons ;
 Après m'avoir tourmenté corps et âme
 Plus que ne peut porter un cœur de femme,
 Cuidait du tout m'avoir mise au-dessous,
 Cette fortune adorées des fous.

On se rendra compte clairement des progrès accomplis pendant un siècle en comparant, sur un même sujet, un développement de Vauquelin de La Fresnaye, qui n'est pas l'un des plus confus, et celui de Boileau qui n'est pas, à beaucoup près, l'un de ses meilleurs. Il s'agit de recommander l'imitation de la nature. Il faut, dit Vauquelin, que le poète sache imiter tellement Nature

Que la nature au vrai ne soit point autrement.
 Quelquefois une farce au vrai patelinée,
 Ou par art on ne voit nulle rime ordonnée :
 Quelquefois une fable, un conte fait sans art,
 Tout plein de gosserie et tout vide de fard,
 Pour ce qu'au vrai les mœurs y sont représentées,
 Les personnes rendra beaucoup plus contentées,
 Et les amusera plutôt cent mille fois,
 Que des vers sans plaisir rangés dessous les lois,
 N'ayant sauce ni suc, ni rendant exprimée
 La nature en ces mœurs de chacun bien aimée :
 Nature est le patron sur qui se doit former
 Ce qu'on veut pour longtemps en ce monde animer.

Lés conseils de Boileau manquent un peu, dans leur fond, de précision. Le style n'y est pas exempt de rem-

plissage et il est, le plus souvent, d'un fâcheux prosaïsme. Mais rien n'est plus clair, plus réel, plus sûr que le mouvement de la phrase, à la fois strict et varié :

Que la nature donc soit votre étude unique,
Auteurs qui prétendez aux honneurs du comique.
Quiconque voit bien l'homme, et d'un esprit profond,
De tant de cœurs cachés a pénétré le fond ;
Qui sait bien ce que c'est qu'un prodigue, un avare,
Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
Sur une scène heureuse il peut les étaler
Et les faire à nos yeux vivre, agir et parler.
Présentez-en partout les images naïves ;
Que chacun y soit peint des couleurs les plus vives.
La nature, féconde en bizarres portraits,
Dans chaque âme est marquée à de différents traits ;
Un geste la découvre, un rien la fait paraître ;
Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la reconnaître.

Les orateurs, bien souvent, ne sont pas plus habiles que les poètes. Qu'il s'agisse de discours destinés à entraîner des hommes ou de harangues d'apparat, mêmes gaucheries ; mêmes périodes qui s'égarent dans les méandres de relatives et de subordonnées accrochées à l'aventure ; même inexpérience du rythme, de l'équilibre, de cette clarté qui naît du choix et de l'ordonnance des éléments. Le chancelier Michel de L'Hospital commença ainsi sa harangue aux Etats Généraux de 1561 (la suite en est d'ailleurs, bien souvent, plus débrouillée et plus vigoureuse) :

« Le commencement de la diversité de la religion a été de l'an 1517 ou 1518 du temps de la croisade, que le temps était plus dissolu qu'il n'avait jamais été auparavant ; et Dieu, ne nous voulant laisser perdre, frappa à la porte pour nous semondre d'un amendement, lequel ne s'étant fait, la diversité de religions a eu de temps en temps, et de règne en règne, jusques à présent, quelque résistance que l'on y ait fait par le feu ou par le glaive, qui ne sont pas les armes dont l'on a du user en telles choses, mais plutôt y procéder par un amendement de vie, par la résidence et prédication des évêques et pasteurs et par le soin des curés sur leurs troupeaux. »

Cette éloquence filandreuse, et dont rougirait le conseiller de préfecture présidant le comice agricole de *Madame Bovary*, n'est pas le privilège de Michel de L'Hospital. On la rencontre fort souvent chez la plupart des orateurs, par exemple dans les Oraisons funèbres prononcées ou composées pour la mort de Henri IV. A plus forte raison, dès qu'il s'agit non plus d'éloquence, où l'on a l'ambition d'imiter les « nombres » de Cicéron ou de Tite-Live, mais de politique, d'économie, de science, d'érudition, on laisse aller la phrase à l'aventure, sans autre souci que d'arriver, vaille que vaille, à la fin de son idée. Il suffit, pour rencontrer ces phrases nonchalantes ou marécageuses, de feuilleter la plupart des « traités » ou « Discours » (c'est-à-dire *dissertations*) du xvi^e siècle ou du commencement du xvii^e, tels que les *Recherches de la France* de Pasquier. Le *Traité de l'économie politique* de Montchrestien (1615) commence ainsi, au début du livre I, à dissenter « de l'utilité des arts mécaniques ».

« Il est bien vrai que pour excuser ces grands hommes d'une telle négligence, on peut dire qu'elle n'est point procédée d'ignorance ou d'incuriosité en un fait si important, mais d'une certaine opinion anticipée qu'ils avaient que la nécessité commune à laquelle même on donne l'origine des arts se conduisant et réglant en cela d'elle-même, y suppléerait suffisamment ; que, pour témoignage, la chose parle de sa propre voix à qui la veut écouter et prendre garde comme en toutes assemblées de peuples policés on trouve un nombre compétent de gens de métier pour faire les services publics et particuliers, et tout cela sans aucune prévoyance politique. »

On peut dire, il est vrai, que Mellin de Saint-Gelais, Marguerite de Navarre, Vauquelin de La Fresnaye, Michel de L'Hospital, Bertaut, le chancelier Pasquier ou Montchrestien sont des maladroits que leurs maladresses ont relégués justement parmi les écrivains de second ou de troisième ordre. Et il n'est pas douteux que ni Rabelais, ni Montaigne, ni Calvin, ni même Charron, du Vair ou La Boétie n'ont écrit à l'ordinaire dans ce style ; et que L'Hospital, Pas-

quier et les autres s'en sont souvent dépêtrés. Pourtant les plus grands de nos écrivains du xvi^e siècle ne l'évitent que par un effort continu; du moins lorsqu'il s'agit non plus de chanter leurs amours ou les bocages mais d'exposer des idées et d'enchaîner avec logique des raisons. Ronsard n'a pas toujours la grâce aisée de *Mignonne, allons voir si la rose...* ou la simplicité si claire des sonnets à Hélène ou à Marie. Quand il veut atteindre le « grand style », il y réussit souvent. Il y échoue parfois; et sa période ne s'enfle que pour se boursoufler gauchement. On en trouverait maints exemples dans l'*Hylas*, les *Discours*, etc... C'est un beau vers, justement célèbre, que celui où il évoque le fanatisme protestant prêchant

Un Christ empistolé tout noirci de fumée.

Mais, comme le « Qu'il mourût! » de Corneille, ce vers se continue et se gâte dans une phrase de rythme prosaïque et pénible :

Cela déplaît à Dieu, cela déplaît au Prince;
Cela n'est qu'un appas qui tire la province
A la sédition, laquelle dessous toi
Pour avoir liberté ne voudra plus de roi.

Cette gaucherie et ce prosaïsme deviennent parfois, dans les mêmes *Discours*, une lourde et confuse période :

Mais vous, Reine très sage, en voyant ce diseord
Pouvez, en commandant, les mettre tous d'accord,
Imitant le pasteur qui, voyant les armées
Des abeilles voler au combat animées,
Et par l'air à monceaux épaisses se ruer,
Se percer, se piquer, se navrer, se tuer,
Puis comme tourbillons se mêlant pêle-mêle
Tomber mortes du ciel aussi menu que grêle,
Portant un gentil cœur dedans un petit corps,
Il verse sur leurs camps un peu de poudre : et lors
De ces soudards ailés le pasteur à son aise
Pour un peu de sablons tant de noises apaise.



Ainsi la Renaissance française en s'efforçant de « défendre et illustrer » la langue et la littérature a plus d'une fois sacrifié à ses ambitions la simplicité et la clarté. Pour avoir voulu embrasser trop de pensées et de trop nouvelles elle n'a pas réussi, bien souvent, à les étreindre dans un style à la fois souple et robuste. Son échec relatif ne s'explique pas seulement par l'audace généreuse de ses ambitions, mais aussi bien parce qu'elle a, délibérément, préféré la richesse à la simplicité, la somptuosité à l'ordre, l'éclat à la clarté. Tout l'effort de la pensée classique sera de simplifier la langue pour la préciser, de la dénuder pour ainsi dire pour lui donner l'aisance et la souplesse. La prétention de la Renaissance est, au contraire, de la vêtir et de la parer, de faire d'elle une reine en costume d'apparat dont la grandeur éblouisse les yeux¹. Toutes les doctrines sont d'accord : On a eu tort de méconnaître la langue française pour admirer et employer la langue latine. La langue française doit être restituée dans sa dignité naturelle et sa grandeur. Elle a en elle des trésors qu'il suffit de mettre au jour. Il faut donc l'« enrichir ». Cet enrichissement est une nécessité pour les savants, pour les philosophes, pour tous ceux qui exposent en français ces matières dont on n'avait jusque-là disserté qu'en latin. Mais c'est aussi bien le droit et le devoir des orateurs, des poètes. Du Bellay place dans sa *Défense et illustration* un chapitre qu'il intitule *D'inventer des mots*. « Plus nous aurons de mots en notre langue, écrit Ronsard, plus elle sera parfaite. » Et il le dit en vers comme en prose :

Adonques pour hausser ma langue maternelle,
Indompté du labeur, je travaillerai pour elle,
Je fis des mots nouveaux, je rappelai les vieux,
Si bien que son renom je poussai jusqu'aux cieux.

1. Pour tout ce qui suit jusqu'à la p. 273 (milieu), voir F. Brunot.

C'est, malgré des réserves et des protestations contre les excès, l'avis de tous les poètes de la Pléiade ou celui d'Henri Estienne qui démontre que la langue française est aussi riche que l'italien ou le grec et qu'il y a, par exemple, vingt-quatre façons équivalentes de dire : *il est expérimenté en cela*.

Ils le firent d'ailleurs comme ils l'avaient dit. Pour enrichir et illustrer la langue ils puisèrent à toutes mains et la quantité leur parut, à l'ordinaire, préférable à la qualité ; ou du moins ils pensèrent que la qualité d'un vocabulaire c'était sa quantité. Tout en méprisant les écrivains qui les avaient précédés ils voulurent reprendre et rajeunir bien des mots de la langue ancienne. Là où la langue courante et l'ancienne langue ne suffirent pas, on empruntera des mots à la langue latine, aux langues étrangères, ou même, du moins pour les sciences, on les forgera de toutes pièces. M. Brunot a fait une étude précise et irrécusable de ces archaïsmes qu'on veut conserver ou faire rentrer dans l'usage ; de ce « provignement », c'est-à-dire de ces formations par dérivation, comme poussent les boutures d'une plante ; de ces néologismes formés par dérivation, par composition ; de ces italianismes qui s'insinuent par des déformations de mots français ou s'installent directement dans la langue ; de ces emprunts à l'espagnol, au grec et surtout au latin. Les listes sont copieuses et les exemples témoignent abondamment qu'on mit à piller ces trésors étrangers plus d'ardeur que de discernement. Maurice Scève, par exemple, traduit ses douces peines d'amour en confiant à Délie sa joie mélancolique de

Souffrir heureux douce antipéristase.

On s'aperçut d'ailleurs assez vite qu'on n'illustrerait vraiment la langue qu'en y mettant de la méthode et du jugement. Les protestations se multiplièrent contre les excès des « italianiseurs », « latiniseurs » et autres professeurs de jargons. Dès le début, Sebilet, du Bellay avaient fait des réserves et pris des précautions. Les

réserves devinrent bientôt des protestations polies ou violentes. Les poètes de la Pléiade eux-mêmes, Ponthus de Tyard, Remi Belleau; d'autres poètes et des humanistes, Tahureau du Mans, Muret, Henri Estienne, du Vair et d'autres s'inquiétèrent de cette invasion tumultueuse de la langue française. Ronsard lui-même s'assagit; il n'appliqua sa doctrine des vocables « nouveaux » et « composés » qu'avec une sage prudence. Et Montaigne, malgré son désir d'une langue « savoureuse », enseignait qu'il valait mieux parler avec art le français que d'appeler le latin, l'italien ou le gascon à son secours. Les bons écrivains « n'y apportent point des mots, mais ils enrichissent les leurs, appesantissent et enfoncent leur signification et leur usage, lui apprennent des mouvements inaccoutumés, mais prudemment et ingénieusement »; au contraire des mauvais écrivains qui par une « misérable affectation d'étrangeté », « pour saisir un mot nouveau quittent l'ordinaire, souvent plus fort et plus nerveux ».

Au total, on voit très bien ce que la langue a gagné, chez les meilleurs, à ces ardentes ambitions : du pittoresque, de la vie, une sorte de joie éclatante. Nul ne reprocherait à Rabelais cette ivresse verbale qui fait sonner les archaïsmes, les latinismes, les mots d'argot, les mots de nulle part comme les grelots, les tambours et les trompettes d'une sorte de kermesse. Nul ne regrette dans la langue de Montaigne ce qu'il y a mis de diversité nonchalante et subtile. Mais si la langue y a gagné en pittoresque et en variété, et même si l'on veut en vérité réaliste et concrète, il est certain qu'elle n'y a pas gagné en clarté. Ce n'est pas seulement parce que Rabelais écrit dans la première moitié du xvi^e siècle qu'on ne saurait, bien souvent, le comprendre sans des notes explicatives; les contemporains eux-mêmes devaient, à l'occasion, s'y trouver fort embarrassés. Surtout si les écrivains de génie ont su se garder des excès et des sottises, ce n'est pas toujours le cas pour les écrivains du second et du troisième ordre. Rien n'est plus savoureux, par exemple, que la langue du *Moyen de parvenir*; et le charme de ces contes et calembours

bredaines tient, le plus souvent, à la verve humoristique de son style. Tout y va, comme dit Montaigne, et non pas seulement le gascon, mais des parisianismes, des provincialismes de Normandie, Anjou, Touraine, Berry, Orléanais, Poitou, Provence, Savoie et Genève; des archaïsmes; des emprunts au grec, au latin, à l'italien, aux langues orientales; des mots techniques, des mots de jargon; des créations verbales par dérivation, composition, croisements, onomatopées. Mais il faut être M. Sainéan, qui les a classés et expliqués¹, pour être sûr de les comprendre. Encore y trouve-t-il un « résidu obscur ». L'obscurité existait pour les contemporains eux-mêmes; c'est à cause d'elle que d'édition en édition les erreurs et les absurdités d'impression se sont multipliées.

C'est pour ridiculiser cette tendance à l'obscurité que tant d'écrivains du xvi^e siècle ont fait la caricature des latiniseurs, italianiseurs et autres néologues et qu'ils leur ont prêté des discours en galimatias triple. Galimatias du sorbonicole Janotus de Bragmardo réclamant à Gargantua les cloches de Notre-Dame. « Nous en avons bien autrefois refusé de bon argent de ceux de Londres en Cahors; si avions-nous de ceux de Bordeaux en Brie qui les voulaient acheter pour la substantifique qualité de la complexion élémentaire qui est intronifiée en la terrestrité de leur nature quidditative pour extranéiser les halots et les turbines sur nos vignes, vraiment non pas nôtres, mais d'ici auprès... ». Galimatias de l'écolier limousin : « Nous transfretons la Sequane au dilucule et crépuscule; nous déambulons par les compites et quadrivies de l'urbe; nous despumons la verbocination latiale; et comme verisimiles amorabons captons la bénévolence de l'omnijuge, omniforme et omnigène sexe féminin. » Galimatias multiples du *Moyen de parvenir*, celui des alchimistes, celui des théologiens : « Je vois un glorieux caparassonneur d'intelligence bigarrée, qui, donnant dans les hypochondres de

1. Voir L. Sainéan, *Problèmes littéraires du xvi^e siècle*, Paris, de Boccard, 1927.

la conscience pour éclore quelque œuf d'hypocrisie, feint qu'il a couvé sous le voile bigot de sapience folle... », ou celui de tout le monde et de personne : « Son entendement péripatétisa tout du long de la culmination de son intelligence curiale... Si les autres approchaient d'elle, elle, par une humeur saupoudrée de tristification s'en reculait... ». Galimatias des italianiseurs raillés par Henri Estienne :

« Jan Franchet, dit Philausone, gentilhomme Courtisanopolitain aux lecteurs tutti quanti.

« Messieurs, il n'y a pas longtemps qu'ayant quelque martel en tête (ce qui m'advient souvent pendant que je fais ma stanse en la cour) et à cause de ce étant sorti après le past pour aller un peu spacéger, je trouvai par la strade un mien ami nommé Celtophile. Or voyant qu'il se montrait être tout sbigotit de mon langage (qui est toutefois le langage courtesanesque dont usent aujourd'hui les gentilshommes français, qui ont quelque garbe, et aussi désirent ne parler point sgarbatement) je me mis à ragionner avec lui... »

*
* *

La défense de la langue française à donc été quelque peu brouillonne et l'illustration a manqué souvent de choix et de jugement. Tout n'a cependant pas été livré au hasard. Si certains écrivains ont écrit avec clarté et parlé une langue rythmée, équilibrée, ce n'est pas seulement par instinct, par la force inconsciente de leur talent. Dès le xvi^e siècle on cherche méthodiquement la clarté. Tout le monde ne prenait pas plaisir dans les doctes jargons ou les subtiles quintessences de la poésie galante. Beaucoup voulaient comprendre et s'exprimer avec aisance et précision. On tenta donc de mettre de l'ordre dans les trésors confusément entassés.

On avait d'ailleurs des modèles. Le latin qu'on avait si longtemps écrit et où s'étaient exprimées tant d'œuvres vigoureuses et délicates, le latin des Muret et des Bembo était un latin fort clair, le plus souvent. Bien des écrivains y avaient trouvé le juste milieu entre la pointe subtile à la

Sénèque et le déroulement un peu lent de la période cicéronienne. Ils y avaient réalisé une clarté pleine et harmonieuse. La rhétorique avait réduit cette clarté en méthodes, règles et principes. Rappelons que cette rhétorique est enseignée dans un certain nombre de collèges dès le milieu du xvi^e siècle, dans presque tous à la fin du siècle. En même temps que l'*invention* et la *disposition* elle enseignait l'*élocution*. Elle insistait sur les mérites du style *simple* et du style *tempéré* et sur le prix que leur assurait la clarté. Elle étudiait les *nombres* oratoires, ces rythmes qui conduisent à une autre sorte de clarté née de la plénitude et de l'équilibre des périodes. Jusque-là, la langue française avait surtout trouvé la clarté en courant l'école buissonnière, en se fiant au bon sens naïf de l'esprit et du récit populaires. On la mit à une autre école, celle de la période latine. Et peu à peu, par tâtonnements, par la leçon des écrivains de talent ou de génie, on se dégagea de l'imitation gauche; on cessa de calquer; on découvrit, en partie, cet ordre qui prend à la période latine son ampleur et son mouvement, mais en respectant l'ordre analytique de la phrase française. Ainsi apparurent peu à peu deux sortes d'œuvres d'expression claire; d'une part celles qui sont claires par bon sens, simplicité de pensée ou de sentiment, adaptation instinctive de l'expression au sujet; d'autre part celles qui organisent savamment la clarté oratoire, par la structures logique et équilibrée des périodes. Il serait facile de juxtaposer des fragments d'œuvre qui donneraient le tableau gradué de ces progrès vers l'équilibre et la clarté, depuis les œuvres les plus obscures jusqu'aux plus limpides. Beaucoup prendraient place dans les tableaux intermédiaires. On y rangerait, par exemple, un grand nombre des monologues et tirades des tragédies du xvi^e siècle, le plus souvent fort claires de sens mais gauches de rythme, incertaines entre la brièveté du style à la Sénèque et la majesté de la période « sublime ». Ainsi le monologue de César au commencement du *César* de Jacques Grévin. Il débute par des impatiences dépourvues de simplicité mais non de clarté :

Quel mal va furetant aux mouelles de mes os !
 Quel souei renaissant empêche mon repos ?
 Quel présage eertain d'horreur, d'ennuis, de flamme,
 D'ennemis et de mort se mutine en mon âme ?
 Quel soupçon me tourmente ? et quelle peur me suit,
 Et règle toujours mon sang à demi euit ?
 César, non plus César, mais eselave de erainte.
 Vainqueur, non plus vainqueur... ;

mais il se perd ensuite dans les méandres de périodes maladroites :

Aborder [attaquer] un César, qui comme les tempêtes
 Foudroyent à l'instant et mille et mille têtes,
 Enmorcelant d'un coup le front plus orgueilleux
 Des plus braves ehâteaux qui menacent les eieux,
 S'est fait voie au travers de eette masse ronde,
 Arrondissant son heur par la rondeur du monde !
 Ainsi César était seul digne d'un tel heur,
 Que de tout l'univers il fut le seul Seigneur.
 L'Itale en sait que dire, aussi font des Espagnes
 Les peuples basanés et toutes les eampaignes
 Où Garonne, la Seine et le Rhin débordé
 Ressemblent au eourir un eheval débridé.
 Tu as yéçu pour toi, et ee point te demeure
 César, que par ta mort la même audace meure
 De ceux à qui tu as librement pardonné,
 S'il est eruellement du Destin ordonné,
 Au méehéf de César, qu'en ce grand mal extrême
 Un qui a tout vaineu soit vainqueur de soi-même.

On rangerait aussi bien dans ce degré intermédiaire
 toutes sortes de fragments qui ont su éviter l'obscurité et
 la confusion, mais sans trouver l'équilibre oratoire et le
 rythme. Passages nombreux de cet Etienne Pasquier, de
 cet Henri Estienne, de ce Michel de L'Hospital qui sont
 souvent embrouillés et pesants, mais ne le sont gravement
 que par accident, et restent seulement à l'ordinaire un
 peu gauches et traînants. Amyot l'est aussi lorsqu'il cesse
 d'être traducteur et conteur pour se hausser jusqu'au
 grand style ; il y reste clair d'ailleurs ; il n'y perd que

l'aisance et le charme ; ainsi dans sa Dédicace à François I^{er} pour la traduction des *Vies* :

« Vous aurez pour agréable l'humble affection que j'ai eue, en ce faisant, recommander à la postérité la mémoire de votre glorieux règne, de servir au bien public de vos sujets et d'enrichir notre langue française, selon la faible portée de mon peu de sens et de littérature, pource que je m'assure que d'ici à longues années, quand les survivants trouveront tant de beaux et bons livres translatés des langues grecque et latine en la française, durant votre heureux règne, et sous l'inscription de votre très illustre nom, l'on vous donnera la louange d'avoir glorieusement couronné et achevé l'œuvre que ce grand roi François votre feu père avait heureusement fondé et commencé de faire renaître et florir en ce noble royaume les bonnes lettres. »

Cette gaucherie, capable de débrouiller la phrase périodique, de l'ordonner pour la clarté, mais incapable de l'assujettir à un rythme, à une sorte d'unité vivante, reste malheureusement celle d'un très grand nombre de passages des plus grandes œuvres poétiques. A peine sensible dans l'*Élégie contre les Bûcherons de la forêt de Gâtine* de Ronsard, elle est beaucoup plus marquée dans ses *Discours*. Elle s'étale dans le *Poète courtisan* de du Bellay. C'est elle qui rend si souvent pénible les plus nobles œuvres poétiques de la Renaissance comme *les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, à plus forte raison *la Semaine* de du Bartas.

La langue du xvi^e siècle tâtonne donc souvent ; elle ne réussit pas à fondre l'aisance du récit populaire, l'ampleur vigoureuse de la période, la musique mystérieuse d'un rythme. Chacun suit un peu sa pente, son instinct, sa patience ou sa hâte. On réussit ou l'on échoue selon son talent et souvent selon l'œuvre ou même le moment. Mais pourtant l'on commence à réussir. Rabelais a d'admirables périodes, animées d'un souffle à la fois puissant et souple. C'est peut-être par génie naturel, puisqu'il a tous les styles, et même, parfois les mauvais, selon son humeur et comme par jeu. Ne parlons pas non plus de Montaigne. Son style échappe un peu à toute classification ; sa souplesse à la fois

nonchalante et vigoureuse ; son allure à la fois musarde et alerte ; son art de nouer la phrase pour la dénouer en un tournemain sont presque sans modèles et restèrent inimitables. Mais beaucoup d'autres ont tiré un excellent profit des leçons de la rhétorique latine et réussi à donner au discours français une clarté rythmique, un équilibre harmonieux qui rivalisent, sans le copier, avec le nombre de l'éloquence cicéronienne. C'est souvent, non pas toujours, l'art de Calvin, ou celui de Michel de L'Hospital ; plus souvent celui de du Vair qui mit justement en préceptes judicieux les principes de l'éloquence française ; ou celui de *la Sagesse* de Charron. Et plus souvent encore celui du *Contr'un* de La Boétie qui n'est peut-être qu'un exercice de rhétorique, mais qui est de l'excellente rhétorique :

« Vous semez vos fruits, afin qu'il [le tyran] en fasse le dégat ; vous meublez et remplissez vos maisons, pour fournir à ses voleries ; vous nourrissez vos enfants afin qu'il les mène, pour le mieux qu'il fasse, en ses guerres, à la boucherie, qu'il les fasse les ministres de ses convoitises, les exécuteurs de ses vengeances ; vous rompez à la peine vos personnes, afin qu'il se puisse mignarder en ses délices ; vous vous affaiblissez afin de le faire plus fort et raide à vous tenir plus courte la bride. Et de tant d'indignités, que les bêtes mêmes ou ne sentiraient point ou n'endureraient point, vous pouvez vous en délivrer, si vous essayez non pas de vous en délivrer mais seulement de le vouloir faire. Soyez résolus de ne servir plus, et vous voilà libres. Je ne veux pas que vous le [le tyran] poussiez, ni le branliez, mais seulement ne le souteniez plus ; et vous le verrez, comme un grand colosse à qui on a dérobé la base, de son poids même fondre en bas et se rompre. »

Même vigueur rythmique, même art du mouvement, dans la *Satyre Ménippée*, célèbre, pour ces raisons, dès le xvi^e siècle, surtout dans le début de la harangue de d'Aubray :

« O Paris... tu n'as pu supporter une légère augmentation de tailles et d'offices, et quelques nouveaux édits qui ne t'importaient nullement ; mais tu endures qu'on pille les

maisons, qu'on te rançonne jusqu'au sang, qu'on emprisonne tes sénateurs, qu'on chasse et bannisse tes bons citoyens et conseillers, qu'on pende, qu'on massacre tes principaux magistrats; tu le vois et tu l'endures; tu ne l'endures pas seulement mais tu l'approuves et le loues, et n'oserais et ne saurais faire autrement. Tu n'as pu supporter ton roi débonnaire si facile, si familier, qui s'était rendu comme concitoyen et bourgeois de ta ville qu'il a enrichie, qu'il a embellie de somptueux bâtiments, accrue de forts et superbes remparts, ornée de privilèges et exemptions honorables. Que dis-je? Le supporter? C'est bien pis : tu l'as chassé de sa ville, de sa maison, de son lit. Quoi? chassé? Tu l'as poursuivi. Quoi? poursuivi? Tu l'as assassiné, canonisé l'assassinateur, et fait des feux de joie de sa mort! »

Cet art pourtant ne se soutient pas dans la *Ménippée*. L'éloquence rythmique s'y perd dans la dissertation encombrée et le style gauche. S'il y a, au xvi^e siècle, des maîtres du style ils n'ont pas encore vraiment fait école. Cette éducation de la langue française sera l'œuvre du xvii^e siècle.

CHAPITRE II

DE MALHERBE A VAUGELAS. L'ÉLABORATION MÉTHODIQUE DE LA CLARTÉ

L'œuvre a été longue et assez malaisée. Ce n'est pas d'un seul coup que la langue claire est sortie de la langue encombrée et le style aisé du style confus. Il a fallu l'effort conscient de deux générations. Longtemps encore il y a eu des disciples maladroits ou plus simplement des gens qui refusaient de se mettre à l'école et qui ont continué d'écrire en suivant leur humeur qui était nonchalante et brouillonne. Il y avait par exemple, ceux qui n'étaient pas gens de lettres et pour qui le souci de plaire et de suivre la mode n'était qu'un moindre souci. Saint François de Sales ne dédaigne pas de conduire les âmes à Dieu par des chemins que fleurissent les grâces d'un style aimable et aisé. Saint Vincent de Paul se préoccupe beaucoup moins de ces séductions. S'il raconte l'aventure, pourtant dramatique, de sa capture par les pirates barbaresques, c'est dans un style qui a la tranquille lenteur d'un attendu de procédure : « Le vent nous fut aussi favorable qu'il fallait pour nous rendre ce jour à Narbonne, qui était faire cinquante lieues, si Dieu n'eût permis que trois brigantins turcs, qui côtoyaient le golfe de Lion (pour attraper les barques qui venaient de Beaucaire, où il y avait foire que l'on estime être des plus belles de la chrétienté), ne nous eussent donné la chasse et attaqués si vivement que deux ou trois des nôtres étant tués et tout le reste blessés, et même moi qui eus un coup de flèche qui

me servira d'horloge tout le reste de ma vie, n'eussions été contraints de nous rendre à ces filous et pire que tigres, les premiers éclats de la rage desquels furent de hacher notre pilote en mille pièces pour avoir perdu un des principaux des leurs, outre quatre ou cinq forçats que les nôtres leur tuèrent. »

La lettre est, il est vrai, datée de 1607¹. Et M^r Vincent a eu autre chose à faire qu'à suivre les premières leçons de M. de Malherbe. Mais on continuera à écrire comme lui lorsqu'on aura, comme lui, beaucoup plus le dessein de plaire à Dieu qu'aux beaux esprits. Ainsi écriront les Jansénistes, trente ou quarante ans plus tard, par une sorte de mépris volontaire des grâces frivoles, alors que les théologiens eux-mêmes étudiaient déjà Balzac, Vaugelas, et même Voiture. On comprend mieux l'éclatant succès des *Provinciales* de Pascal, le prestige de leur souple et lumineuse éloquence lorsqu'on lit au début du *Traité De la fréquente communion* d'Arnault des phrases telles que celle-ci :

« Si le fils de Dieu ayant été envoyé par son Père pour illuminer le monde, n'a rien dit que ce qu'il a ouï de son père, comme il le déclare dans l'Évangile; si le Saint-Esprit ayant été depuis envoyé par le Fils n'a rien dit que ce qu'il a ouï, comme le même Fils le témoigne; si les apôtres ayant été envoyés par le Saint-Esprit n'ont rien dit que ce qu'ils ont appris de lui; et enfin, si les évêques ayant été envoyés par les apôtres n'ont rien enseigné que ce qu'ils avaient appris d'eux, il n'y a point d'apparence, comme vous le jugez fort bien, qu'il soit permis à des hommes faibles et aveugles comme nous de rechercher dans notre propre sens et dans notre fantaisie les instructions que les âmes nous demandent et de leur enseigner une autre doctrine et d'autres règles de piété que celles que l'Église a reçues de main en main et de siècle en siècle, comme les premiers d'entre-eux les avaient reçues des apôtres, les apôtres du Saint-Esprit, le Saint-Esprit du Fils et le Fils du Père... »

Il n'y avait pas que les Jansénistes pour dédaigner les

1. 24 juillet.

vanités du style ou du moins l'inutile travail de le « limer, relimer et polir » pour le rendre digne des suffrages de Malherbe ou de Balzac. Un homme d'État comme Richelieu, un philosophe spéculatif comme Descartes, un peintre comme Nicolas Poussin et bien d'autres continuent très souvent, dans la première et parfois dans la deuxième moitié du xvii^e siècle, d'écrire avec une pesante et parfois confuse application. Style de Descartes, dans son *Discours de la méthode* :

« Ainsi, ces anciennes cités qui, n'ayant été au commencement que des bourgades, sont devenues par succession de temps de grandes villes, sont ordinairement si mal compassées au prix de ces places régulières qu'un ingénieur trace à sa fantaisie dans une plaine, qu'encore que, considérant leurs édifices chacun à part, on y trouve souvent autant et plus d'art qu'en ceux des autres, toutefois à voir comme ils sont arrangés, ici un grand, là un petit, et comme ils rendent les rues courbées et inégales, on dirait que c'est plutôt la fortune que la volonté de quelques hommes usant de raison qui les a ainsi disposés. »

Style de Richelieu écrivant à M. de Toiras¹ :

« Monsieur de Toiras, je ne puis ajouter foi aux avis que l'on me donne qu'il y ait des gens assez lâches dans le fort de Saint-Martin pour parler de se rendre, tant qu'il y aura de quoi manger et se défendre; et tout ainsi qu'il n'y a ni honneur, ni gratification que je ne fasse à ceux qui endureront courageusement les incommodités d'un long siège, aussi n'y a-t-il point de châtiment que ne méritent ceux qui seraient cause que je reçusse une aussi grande injure que de voir prendre à ma vue une place qui ne court aucune fortune par la force de mes ennemis et qui a des vivres assez pour s'empêcher de mourir de faim. »

Style enfin de Poussin dans une lettre datée de 1647² :

« Nos braves anciens Grecs, inventeurs de toutes les belles choses, trouvèrent plusieurs modes par le moyen desquels

1. Lettre du 28 septembre 1627.

2. 24 novembre.

ils ont produit de merveilleux effets. Cette parole, *mode*, signifie proprement la raison ou la mesure et forme de laquelle nous nous servons à faire quelque chose, laquelle nous astreint à ne passer pas outre, nous faisant opérer en toutes les choses avec une certaine médiocrité et modération, n'est autre que une certaine manière ou ordre déterminé et ferme dedans le procédé par lequel la chose se conserve en son être. »

De pareilles phrases, où la lourdeur va jusqu'à l'obscurité, sont assurément beaucoup plus fréquentes chez ceux qui ne font pas métier d'homme de lettres. Mais elles se rencontrent pourtant encore chez nos poètes, et même chez ceux qui passaient pour les plus galants et les plus adroits à manier le fin du fin. Voici une lettre de Voiture au marquis de Pisani, qui est de 1643¹ et qui se propose évidemment (comme la fameuse lettre de la carpe au brochet) de payer à force d'esprit et de bonne humeur l'honneur que faisait un marquis au fils d'un marchand de vins en daignant recevoir ses lettres. L'esprit, du moins au début, a du mal à se mettre en train :

« Monsieur, à ce que j'ai appris, on aurait grand tort si on vous reprochait que vous avez gardé le mulet au camp de Thionville [*faire garder le mulet*, c'est être inexact à un rendez-vous]. Au diable le mulet que vous y avez gardé ! On m'a dit aussi que, considérant que plusieurs armées se sont autrefois perdues par leur bagage, vous vous êtes défait de tout le vôtre et qu'ayant lu souvent, dans les histoires romaines (voilà ce que c'est que de tant lire), que les plus grands exploits que leur cavalerie ait faits autrefois, elle les a faits ayant mis pied à terre et s'étant démontée volontairement dans le fort des combats les plus douteux, vous vous êtes résolu d'éloigner tous vos chevaux, et que vous avez si bien fait qu'il ne vous en est demeuré pas un seul. »

C'est le début d'une consolation humoristique destinée à faire oublier au marquis la perte au jeu de ses chevaux

1. Août.

et bagages. Mais c'est plutôt, pour l'allure du style, l'exorde d'une homélie. Bussy-Rabutin, qui passait pourtant pour le seigneur le plus spirituel de son temps, écrira encore, vingt ans plus tard, non pas dans une dissertation mais dans l'*Histoire amoureuse des Gaules*, avec cette gaucherie appliquée : « Madame de Montespan, que M. de Lauzun avait engagée dans ses intérêts, trouvant le roi déjà bien ébranlé, sut lui représenter si adroitement qu'il n'y avait point de différence en France entre les gentilshommes quand ils étaient une fois ducs et pairs (ce qui lui était aisé de faire en faveur de M. de Lauzun) et les princes étrangers à l'un desquels il avait donné, il n'y avait pas longtemps, une sœur de Mademoiselle de Montpensier, qu'elle acheva de le résoudre¹. »



Il n'est pas sûr d'ailleurs qu'un pareil style, qui nous donne l'impression d'une lourdeur pédante, ne soit pas, du moins à partir de 1650, le résultat d'une nonchalance, la paresse d'un effort dont on proclame depuis un demi-siècle la nécessité. Bussy laisse aller sa phrase son train de sénateur fatigué, parce qu'il est Bussy et non pas un bel esprit. Mais Malherbe, puis Balzac et Vaugelas ont mis à la mode une autre allure, plus souple et plus alerte. Ils ont été les « réformateurs » des mots, de la grammaire, du style².

Malherbe a été surtout le pédagogue de la versification et du vocabulaire. La versification n'intéresse pas notre sujet. Pour le vocabulaire il a pris le contrepied du xvi^e siècle, des du Bellay, Ronsard, Henri Estienne et autres. Tous ces hommes de la Renaissance voulaient « illustrer » la langue française, c'est-à-dire l'enrichir, montrer par la discussion et par la pratique qu'elle est aussi abondante en

1. Edition publiée par Livet, Paris, Jannet, 1857, t. II, p. 65.

2. Pour tout ce qui concerne les doctrines de Malherbe, Balzac, Vaugelas, l'Académie (jusqu'à ma p. 293), je suis l'ouvrage de Brunot. Pour le style de Balzac, voir l'ouvrage de Guillaume (*Bibliographie*, p. 11).

mots, images, tournures expressifs, pittoresques ou tout simplement variés que la grecque, la latine, l'italienne. Elle doit même, comme un grand seigneur, démontrer sa richesse par sa profusion. Pour Malherbe, au contraire, il faut illustrer la langue dans le sens étymologique du mot, en la rendant plus lumineuse. La tâche de Malherbe sera donc d'« épurer » la langue. On en cherchera les principes et les règles, principes stables, raisonnables qui seront clairs parce que leur fixité réfléchie leur permet d'être compris et appliqués par tous. Les mots qui reviennent le plus souvent dans la bouche de Malherbe sont ceux d'*infaillible* et *sans réplique*. Ces règles sans réplique bannissent de la langue la plus grande partie de ce que la Renaissance avait voulu y faire entrer, les latinismes, les italianismes, les mots de dialectes provinciaux et notamment les gasconismes, les néologismes qu'ils soient formés par composition ou par dérivation, les termes techniques, les expressions du langage populaires, « sales » ou « plébées », les mots « vieux ». Ainsi à la place d'une langue parlée soumise à tous les caprices confus de l'usage, à toutes les fantaisies obscures de l'imagination, on constituera une langue littéraire qui ne se développera pas à l'écart de l'usage et de la vie, mais qui en sera l'interprétation, la réglementation raisonnée. Cette langue raisonnée devra être *claire*, c'est-à-dire éviter toute ambiguïté; *juste*, c'est-à-dire fixer exactement à chaque élément de la langue son rôle et sa valeur dans la phrase. Malherbe a sans cesse condamné l'indifférence entre des synonymes qui n'ont le même sens que parce qu'on ne s'applique pas à chercher leur sens exact, entre des constructions grammaticales qui doivent être ou rejetées ou distinguées. Même, bien que son œuvre soit sur ce point plus rudimentaire, il a enseigné, avant Balzac, cette netteté qui naît de la suite aisée et de l'équilibre des périodes.

Le plaisir du style n'est donc pas du tout, pour Malherbe, un plaisir pittoresque, artistique et comme sensuel. C'est un plaisir intelligible. Il n'y cherche pas un ravissement d'imagination, la griserie d'une musique. Il y goûte surtout

cette sorte de joie abstraite qui naît de la précision, de la certitude. Cette précision, cette exactitude n'étaient l'idéal ni d'un Rabelais, ni d'un Ronsard. Ils ne l'étaient pas non plus d'un bon nombre des contemporains de Malherbe, Régnier, Berthelot, Théophile, M^{lle} de Gournay. Pour tous ceux-là les scrupules de Malherbe étaient ceux d'un regratteur de syllabes qui, tout occupé de sa pédante besogne de grammairien, « laisse sur le vert le noble de l'ouvrage », c'est-à-dire l'inspiration, l'œuvre du génie qui a le droit de se créer sa langue comme ses images et ses idées. Il y eut donc une assez forte opposition à Malherbe qui s'exprime dans la Satire bien connue de Régnier à Rapin. Mais cette opposition, d'abord bruyante, perdit très vite du terrain. M^{lle} de Gournay elle-même, qui rompit bruyamment des lances pour l'école de l'imagination contre celle de la grammaire, se résigna assez vite à appliquer pas mal de leçons de Malherbe. Dès 1610 « Malherbe devenait le pédagogue de la cour et des salons, le tyran, universellement reconnu, des syllabes », le maître avoué de d'Urfé, Coeffeteau, Balzac, Vaugelas.

D'année en année, d'ailleurs, quand il fut mort, on perfectionna son œuvre. Dans le détail les remarques de Malherbe étaient extrêmement précises; la doctrine même était fort claire dans sa partie négative, dans les critiques qui dénonçaient les archaïsmes, les néologismes, les obscurités; elle l'était moins dans sa partie positive; elle dégageait mal les règles générales ou du moins le principe de ces règles. Puisqu'il fallait choisir, par exemple, pour le vocabulaire, un petit nombre de mots et pour la grammaire des règles strictes, quel langage fournirait ces mots et les règles lorsqu'elles ne s'appuient que sur l'usage et non sur la logique et la raison. La détermination se fit d'abord par des polémiques qui opposèrent d'un côté des défenseurs du passé, tels que M^{lle} de Gournay et La Mothe Le Vayer, de l'autre les gens du bel air et de la cour ou ceux qui se flattaient d'en être. Peu à peu, ce furent le bel air et la cour qui l'emportèrent. On se gaussa du style des doctes et des pédants; on décida que les gens du palais manquaient d'agré-

ment et de clarté dans leur langage. Le choix, comme maître de bien dire, ne pouvait hésiter qu'entre la ville et la cour. Mais la ville est trop mêlée de pédants ou d'ignares. Seule la cour, et même « la plus saine partie de la cour », aura l'autorité nécessaire pour fixer la règle qu'on appellera « le bon usage ». Très vite la cour régna sur la langue française. Et ses premiers ministres législateurs furent l'Académie et Vaugelas.

L'Académie le fut d'ailleurs à son corps défendant. Les Académiciens étaient fort glorieux de leur titre et fort heureux de la protection de Richelieu. Mais ils craignaient les responsabilités et redoutaient les difficultés d'une tâche d'autant plus malaisée qu'elle devait être une œuvre collective. Pourtant la volonté du cardinal était claire. Il voulait faire de son Académie une « faculté de langue française, un corps destiné à devenir le maître mais en même temps le juge du langage et des productions littéraires ». En attendant de publier une Grammaire qui ne fut jamais commencée et un Dictionnaire qui ne vint, comme l'on sait, qu'en 1694, l'Académie fut du moins invitée à prononcer des jugements au nom du Code qu'elle devait promulguer. Jugements de détail que nous ne connaissons qu'indirectement; jugement solennel dans *les Sentiments de l'Académie sur le Cid*. Tout ce que ces Sentiments disent de la langue et de la grammaire témoigne d'un grand esprit de mesure et de prudence; mais on y trouve la preuve que l'Académie penche pour la règle contre la fantaisie, pour le purisme clair contre la liberté vagabonde et confuse.

Le choix est encore beaucoup plus net dans l'œuvre de Vaugelas qui fut, lui, le véritable législateur de la langue et dont l'autorité fut assez vite celle d'un monarque absolu dans le royaume des lettres. Les *Remarques sur la langue française*, qui parurent en 1647, furent vraiment la Somme de la science grammaticale et sa traduction, posthume, de Quinte-Curce (1653) le modèle du « bon langage ». Son idéal est déjà celui que poursuivront la plupart de nos écrivains jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, jusqu'au fameux discours de Rivarol sur l'Universalité de la langue française : « Il

n'y a jamais eu de langue où l'on ait écrit plus purement et plus nettement qu'en la nôtre, qui soit plus ennemie des équivoques et de toute sorte d'obscurité, plus grave et plus douce tout ensemble, plus propre pour toutes sortes de styles, plus chaste en ses locutions, plus judicieuse en ses figures, qui aime plus l'élégance et l'ornement, mais qui craigne plus l'affectation... Elle sait tempérer ces hardiesses avec la pudeur et la retenue qu'il faut avoir pour ne pas donner dans ces figures monstrueuses où donnent aujourd'hui nos voisins... Il n'y en a point qui observe plus le nombre et la cadence dans ses périodes en quoi consiste la véritable marque de la perfection des langues. » Pureté, netteté, crainte des équivoques et de toute sorte d'obscurité, c'est tout le programme de la clarté. Mais tout le reste y rentre aussi en quelque mesure, car c'est un dessein de jugement, de tempérament, la recherche de cette cadence qui crée l'aisance, auxiliaire de la clarté.

Pour atteindre cet idéal Vaugelas n'emploie qu'une méthode expérimentale. Il ne prétend pas raisonner, ni par conséquent légiférer. Il suppose, et les faits lui ont donné raison, qu'il existe en France un milieu où d'instinct, par application spontanée de ces principes de jugement, de juste milieu, de netteté, on parle comme il convient. Il n'y a donc qu'à observer ce milieu et à enregistrer ses habitudes de langage : « Il n'y a qu'un maître des langues qui en est le roi et le tyran, c'est l'usage. » C'est-à-dire, comme Vaugelas l'explique, le bon usage. « Le mauvais usage se forme du plus grand nombre de personnes, qui presque en toutes choses n'est pas le meilleur. Le bon, au contraire, est formé de l'élite des voix... C'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus saine partie des auteurs du temps. » De ce bon usage Vaugelas se fait le sujet humblement soumis ; il respecte ses décisions même lorsque sa raison ou son bon sens protestent. Les puristes cherchaient souvent dans les mots des malices extravagantes. Ils proscrivaient *s'abbat* parce qu'on peut songer au *sabbat* des sorciers et que cette forme a donc une odeur d'hérésie.

Ils condamnaient *poitrine* parce que les bouchers disent une *poitrine de veau*. Vaugelas juge la délicatesse ridicule, mais comme elle s'est imposée dans l'usage il la tient pour acquise et nécessaire. Il « ne laisse pas de s'en abstenir et de dire hardiment qu'il le faut faire ».

Les conséquences de la doctrine confirmaient exactement celle de Malherbe sur la question de la langue et la complétaient sur celle de la grammaire. Désormais parler nettement, purement c'était s'en tenir à un vocabulaire restreint, où le sens et la valeur de chaque mot étaient nettement déterminés, se plier à des usages grammaticaux tout à fait stricts dont la signification fût par conséquent comprise sans effort. C'était confier le soin de diriger la langue et le style non pas à la hardiesse des hommes de génie, à l'élan de pensées ou d'imaginations audacieuses, mais à une collectivité de mondains qui ne pouvaient s'accorder que sur des compromis prudents, des sagesses commodes. La langue devenait l'image de ces salons où l'on trouvait aisément des gens de goût, de jugement et d'esprit et non pas des prophètes, des tribuns, ni même des amants farouches ou des rêveurs enivrés, Vaugelas eut assurément des adversaires. La Mothe Le Vayer le combattit âprement. D'autres escarmouchèrent. Mais ils ne retardèrent même pas son triomphe. Les plus grands obéirent ou même firent amende honorable. Corneille lui-même, qui n'avait pourtant pas l'humeur accommodante, mit à reviser et parfois à gâter la langue et le style de ses pièces une application d'écolier qui respecte le maître et craint sa fêrule.

Tandis que Vaugelas s'occupait surtout du vocabulaire et de la grammaire, un autre maître avait pris à tâche d'enseigner « le nombre et la cadence... en quoi consiste la véritable marque de la perfection des langues ». C'était Balzac. Je n'aurais pas à m'occuper de ce nombre et de cette cadence s'ils ne signifiaient qu'agrément, grâce ou pathétique. Mais les exemples de mon chapitre I^{er} ont montré que la maladresse rythmique de la période, même lorsqu'elle n'était pas une maladresse logique, conduisait à

l'obscurité. Un certain rythme porte la pensée, par lui-même, presque autant que la suite abstraite du sens. C'est ainsi que Balzac a été un maître de clarté tout autant qu'un maître d'élégance et d'éloquence. Assurément il n'avait pas tout à inventer. Il n'avait même rien à inventer en ce sens qu'on pouvait trouver dans le style français, depuis Rabelais et même depuis le moyen âge, des modèles excellents des meilleurs nombres et des plus parfaites cadences. Il n'a même pas inventé l'idée qu'il ne suffisait pas de se fier à une sorte d'instinct spontané, perfectionné seulement par la lecture des grands maîtres. La rhétorique latine, suivant fidèlement Cicéron, Quintilien et les autres, faisait une large place à cette étude méthodique des nombres oratoires. Mais elle était encore toute latine et ne prétendait à régenter que les discours latins. Le mérite de Balzac a été d'appliquer au style français les principes les plus généraux de cette rhétorique latine, en se libérant d'une imitation maladroite et servile, en dégageant la période française du moule romain, qui l'obligeait à se « bistourner ». Il garde l'idée qu'il doit y avoir rythme et équilibre ; mais il enseigne, méthodiquement, les rythmes et équilibres qui convenaient au génie français. Surtout il a su conquérir l'opinion, cette opinion mondaine qui était devenue l'arbitre du « bon usage ». Avant lui, la rhétorique était affaire de pédants tout farcis d'une science pompeuse et assommante. Avec lui, par le prestige d'abord de sa personne, l'adresse de ses œuvres, puis la bonne grâce de son commerce épistolaire, on découvre que le bien dire peut être une caresse de l'oreille, une grâce et une galanterie comme un concert de luths, un menuet ou une révérence. On se passionne pour une belle phrase, pour une période bien tournée comme pour un ballet, un beau tableau, un joli visage. Une lettre ou un opusculé de Balzac sont attendus, commentés, savourés pour le seul mérite de leur style comme une tragédie pour son héroïsme ou des stances pour leurs langueurs d'amour. On ambitionne de « parler Balzac » comme d'être un amant de l'Astrée ou un « généreux » cornélien.

Pour écrire dans le beau style, Balzac a donné plus d'exemples que de dissertations explicatives. Il a enseigné par la pratique plus que par des principes, longuement déduits. Toutefois il a souvent conseillé et ses conseils étaient si clairs, s'accordaient si bien avec ses modèles que ses admirateurs n'avaient aucune peine à dégager de son œuvre une excellente rhétorique française. Comme Malherbe et comme Vaugelas, il est « puriste », c'est-à-dire qu'à une langue riche, pittoresque mais confuse, il préfère une langue choisie, pauvre mais de sens bien défini ; à une grammaire souple et aventureuse une grammaire dont les règles soient impératives. Comme tous ses contemporains il recommande l'imitation de l'antiquité, mais une imitation originale qui, au lieu de calquer la phrase latine, n'en gardera que le dessein général de grouper l'idée principale et les idées secondaires dans une subordination à la fois claire et harmonieuse. Pour atteindre ce but, sans faire violence aux tendances spontanées de la langue, Balzac a compris qu'il fallait diminuer l'ampleur de la période latine, substituer à la complexité des propositions groupées dans de savantes subordinations, des phrases plus courtes où les propositions principales servent plus fréquemment de « reposoirs ». Il faut pourtant que, tout en se « reposant », la pensée ne s'arrête pas, qu'elle continue à suivre aisément le lien logique qui passe de l'une à l'autre. Ce sera le rôle des transitions, de tous les moyens de coordination par l'ordre des mots, par les particules. Balzac insiste sur cette importance de la liaison entre les phrases. Enfin, cette rigueur logique ne doit pas faire oublier que le style est une œuvre d'art et non pas seulement un moyen de se faire comprendre. Comme l'enseignait d'ailleurs abondamment la rhétorique latine, il faut « plaire » et « toucher » ; l'art de démontrer doit être aussi bien un art de persuader. Balzac reviendra donc très souvent sur cette nécessité des « nombres » oratoires. L'harmonie du style est d'ailleurs, chez lui, plus majestueuse que souple, plus sonore que délicate. Elle est faite d'ordonnance et d'équilibre plus que de charme et de suggestion. Mais elle est réelle ; elle est celle que

pouvaient comprendre les contemporains; elle a opposé à la grâce molle, à la nonchalance aimable du style de l'*Astrée* des rythmes précis, à la fois larges et nerveux; elle a enchanté deux générations.

*
* *

Les résultats de ce long et patient effort ne se firent pas trop attendre. Ils sont excellents déjà chez Balzac dont on s'est très vite lassé parce que, tout occupé à bien dire, il ne s'est pas aperçu qu'il ne disait que des banalités. Mais quand on tâche d'oublier qu'il a gonflé d'une rhétorique vigoureuse des lieux communs, il faut bien convenir que c'est lui qui a donné sinon les modèles de la grande phrase classique du moins ces modèles continus où la pensée peut cheminer sans effort, sans s'empêtrer constamment dans les rudesses d'un style sans rythme ou les gaucheries d'une période maladroite. M. Lanson a commenté excellemment l'une de ces périodes, en en montrant la science à la fois solide et fine¹:

« Je vous déclare, de la part de Dieu, qu'il ne demande point de harangues étudiées, qu'il se contente de l'éloquence de nos cœurs et de nos soupirs; que les barbarismes des gens de bien le persuadent mieux que les figures des hypocrites. Il est de ces pères qui prennent plaisir au jargon et aux bégaiements de leurs enfants, qui se délectent de leurs équivoques et de leurs méprises. Il entend le silence de ceux qui l'adorent, et, par conséquent il exauce leurs signes et leurs pensées. Devant lui, les muets mêmes sont orateurs, à plus forte raison ceux qui n'ont que la langue empêchée, et qui sont de Balbut en Balbutie, comme disait de soi-même le bonhomme M. de Malherbe; à plus forte raison ceux qui manquent seulement d'éloquence et qui n'ont point appris des *Institutions* de Quintilien à parler régulièrement et avec art. N'en déplaise à l'art et aux arti-

1. *L'Art de la prose*, ch. v.

sans, Dieu écoute plus volontiers ces gens-là que les beaux parleurs, que les faiseurs de *suasoirs* et de *controverses*. Il ne les exclut point de sa communication, quoiqu'ils soient excommuniés de vos académies d'Italie. »

Répétons que cette adroite éloquence n'est pas tout entière de l'invention de Balzac. On la façonne dès le xvi^e siècle. Malherbe la réalise en vers. La prose y atteint avant les Lettres de Balzac, à plus forte raison avant son *Prince*, son *Barbon*, ou son *Socrate chrétien*. Mais c'est encore avec une certaine raideur, une certaine monotonie. Surtout on y sent si bien l'effort et l'inexpérience que la phrase après des vols trop courts retombe dans la confusion ou la platitude. Un *Trésor politique contenant les relations, les instructions, traités et divers discours...*, qui est de 1611¹, commence vigoureusement ainsi : « Il y a trois chefs principaux sur lesquels toute la machine de l'État est appuyée, à savoir le Conseil, les Forces, la Réputation. Ceux-ci mêmes sont les parties essentielles qui forment le Prince. J'appelle, pour cette heure, Conseil cette lumière de la raison qui montre au prince les instruments de la domination. Et ceux-ci sont : l'entendement pour pénétrer et connaître parfaitement la nature des sujets ; la prudence pour leur donner des lois convenables ; les ordonnances pour fonder comme il faut la milice ; l'art pour conduire les guerres... » Le développement continue ainsi par périodes clairement et fortement divisées et balancées, mais où les divisions et balancements sont raides et monotones. Bientôt d'ailleurs le style s'embarrasse et se traîne. On en dirait tout autant de ce *Traité de l'économie politique* de Montchrétien, qui est de 1615, beaucoup moins creux que les traités de Balzac, mais où le style, souvent vigoureux et même rythmé, s'embarrasse aussi dans des périodes gauches ou plates. A l'école de Malherbe et de Balzac, ces maladresses deviennent sans doute moins fréquentes. Les beaux esprits et les gens du monde s'accoutument à discerner le savoir pédant et gauche et le style « poli ». Mais longtemps encore

1. Paris, Chevalier, ch. 1.

ils hésitent entre le style de l'*Astrée* et le style de Balzac, entre une galanterie qui s'efforce de plaire par l'abondance et la singularité des figures et une éloquence plus « cavalière ». Il suffit, pour s'en convaincre, de lire ces Recueils de lettres, ces *Secrétaires* qui eurent tant de succès et où les gens du bel air cherchaient les moyens commodes de faire preuve de goût ; par exemple, le *Secrétaire de la Cour* de La Serre, dont la 8^e édition est de 1629, ou son *Secrétaire à la mode* (1648). Les modèles y sont inspirés du cavalier Marin ou de l'*Adone* ou de l'*Astrée* tout autant que des lettres de Balzac.

« Autre lettre d'amour.

« Si vous ne me commandez, ma belle, de ne vous écrire point, comme il vous a plu me commander le contraire, je vous importunerai à toute heure de mes lettres, mais pour vous prier de m'être plus douce ou plus cruelle encore, si plus le peut, afin que je succombe sous le faix des peines que je souffre en vous aimant ; je vous jure que je ne regretterai point ma mort si votre rigueur la cause, puisque j'ai fait serment d'adorer tout ce qui procède de vous. Disposez donc à votre gré de ma vie ; je vous promets de signer de mon sang tous les arrêts que vous prononcerez contre elle sans les lire même, tant je me suis résigné à votre volonté, qui sera toujours mon obéissance sans exception. Je baise mille et mille fois, avec votre permission, vos belles mains, qui m'ont garrotté, et si c'est trop de hardiesse je me soumets à votre censure pour en recevoir le châtement. »

On pourrait multiplier les exemples de ces tâtonnements qui trahissent une science encore incertaine, un goût trop appliqué pour être toujours sûr. On en a relevé chez Corneille où l'embarras et la confusion de la phrase ne viennent pas seulement du goût précieux, de la recherche d'une savante obscurité mais de la gaucherie des constructions. On en rencontre aussi bien dans les romans à la mode de Gomberville et de La Calprenède. Mais ils se font de plus en plus rares. Peu à peu l'usage se fixe, un usage judicieux, à la fois net et suffisamment souple. Comme M. Brunot l'a montré, dans deux chapitres dont il n'y a qu'à suivre la sûre et précise ordonnance, on débrouille l'ordre des

mots qu'on libère de la tradition latine pour le soumettre aux règles logiques nécessaires à une langue sans déclinaisons¹. Le sujet est rapproché du verbe; le participe passé est rapproché de l'auxiliaire; les compléments sont rapprochés du substantif ou de l'adjectif dont ils dépendent. Le sujet tend à prendre place en tête de la phrase. Le complément direct cesse absolument d'être placé en tête de la phrase; et le complément indirect est rejeté lui aussi derrière le verbe, du moins lorsque la clarté l'exige. C'est dès le xvii^e siècle qu'on raille ce vers du Cid :

Cet hyménée à trois également importe.

Même effort pour trouver une place qui soit claire à l'attribut, à l'épithète, au pronom complément, à l'adverbe. Mêmes recherches et mêmes décisions, qui peu à peu convergent, pour donner à la phrase la clarté et la netteté. On raisonne sur la mesure des périodes en s'efforçant de trouver un juste milieu entre la monotonie et le désordre; on cherche les principes de la « douceur », de l'harmonie, de la variété, de la sobriété. Et sans cesse, qu'il s'agisse de la clarté proprement dite, ou de cette douceur et de cette variété il apparaît que le souci constant des grammairiens est de faire passer la clarté et la netteté d'abord et les « mystères » de l'art ensuite.

Les résultats de cette élaboration furent décisifs. La langue française avait été, au xvi^e siècle, tirée dans deux directions divergentes : le style narratif, alerte, créé par l'instinct de la race, le style savant calqué sur la phrase complexe des latins. Peu à peu l'abîme qui les séparait se comble. Ils ne se rejoignent pas; ils ne se rejoindront jamais exactement. La phrase périodique reste, jusqu'à La Bruyère, la phrase littéraire par excellence, mais cette phrase s'est régularisée, simplifiée, abrégée. Elle fait place constamment à la « sentence » courte, bâtie, sur le modèle de la phrase narrative. Balzac lui-même sait écrire en lan-

¹ *Histoire de la langue française*, t. IV, livre VI, chap. xxxii et chap. xxxiii.

gage « sentencieux ». Corneille recherche la sentence autant que la période. Désormais il y a bien toujours, conformément aux préceptes de la rhétorique, trois styles : le simple, le tempéré et le sublime. Mais le sublime doit être aussi clair que le simple (toutes les fois du moins qu'il ne s'agit pas de galanterie et de préciosité).

C'est cette clarté qui illumine la plus grande partie des meilleures tragédies de Corneille. Elle éclate dans les *Provinciales* de Pascal, enrichie d'ailleurs et comme transfigurée par l'art d'un écrivain de génie qui substitue à la clarté froide de la logique la clarté vivante d'une sorte de comédie dramatique. Corneille d'ailleurs et Pascal, s'ils ont devancé les siècles par leur art, n'ont fait que le suivre pour la clarté. Dès 1640, plus nettement dès 1650, ce sont tous les écrivains qui écrivent presque toujours clairement lorsqu'ils ne cherchent pas le fin du fin de la préciosité ou les facéties du burlesque. Du moins tous les écrivains qui ne sont pas des apprentis, tous ceux du second ou même du troisième ordre. Voiture n'est pas seulement l'homme qui sait trouver des vers alertes et tourner des galanteries spirituelles. Il a écrit dans le « style Balzac », avec plénitude, vigueur et une souveraine clarté, cette lettre de 1636 qui est l'apologie du cardinal de Richelieu et dont la solide éloquence le réconcilia avec le cardinal. Ceux mêmes dont Boileau s'est moqué et qu'il a discrédités ont pu manquer d'inspiration, de talent, de goût ; presque toujours ils ont su écrire beaucoup mieux qu'ils n'auraient écrit cinquante et même trente ou vingt ans plus tôt. Il y a bien des gaucheries de style et parfois bien des prosaïsmes, par exemple, dans *la Mort de Sénèque* de Tristan, qui est de 1644. Mais ce sont des défaillances de son talent et non pas des fautes contre la clarté. Presque toujours les vers se déroulent dans un mouvement sûr, avec un sens net. Néron lui-même lorsque l'horreur du sang qu'il a fait verser vient offusquer sa raison, lorsque ses sens « troublés » dressent devant lui une « Erinnie infernale », Néron délire dans un style parfaitement lucide et même fort sagement ordonné. De même, il est certain que Boileau a raison de ne

pas aimer *la Pharsale* de Brébeuf. Mais cette traduction de *la Pharsale* manque de goût et non de clarté. Le goût est bien meilleur, il est même parfois excellent dans les *Entretiens solitaires* du même Brébeuf, qui sont de 1660, et que M. R. Harmand a eu raison de rééditer pour la Société des textes français modernes. Ces *Entretiens* sont, comme le sous-titre l'indique, des *Prières et méditations pieuses*, dont la sincérité est un peu compassée et la méditation plus oratoire que vraiment lyrique. Mais il y a tout de même de la sincérité, une conviction grave et profonde, et une sorte de souffle qui donne, par moments, l'illusion de l'inspiration. Il y a, enfin, d'un bout à l'autre, et à peu près sans défaillance, une parfaite clarté de style. La phrase se déroule, s'enfle, s'arrête, repart dans un mouvement robuste et sûr. Cette piété n'a ni l'ardeur biblique un peu sombre des *Psaumes* de Marot, ni l'effusion mystique de saint François de Sales, mais elle est éclairée d'une belle lumière sans nuages. On pourrait citer à peu près au hasard pour montrer comment, dès 1660, cette perfection de clarté s'est réalisée. Voici le début de la première Prière :

Digne objet de nos vœux, Rédempteur adorable
 Dont l'amour tout ensemble et rigoureux et doux,
 A proscrit l'innocent pour sauver le coupable,
 Et permis à la mort de s'armer contre vous,
 Achevez en moi votre ouvrage ;
 Prévenez les malheurs où mon âme s'engage
 Par ses rébellions et par ses attentats ;
 Et puisque sur vous-même exerçant vos vengeances
 Vous vous êtes puni de toutes mes offenses,
 Seigneur, ne m'en punissez pas.

Je ne veux point chercher une excuse à ma honte,
 Ni mettre ma défense en mon infirmité ;
 J'ai servi, de mon choix, au péché qui me dompte
 Et eroupi librement dans ma captivité.

En me dévouant à mes vices
 J'ai su que mes plaisirs deviendraient mes suppliees,
 J'ai su que j'offensais un Dieu qu'il faut aimer ;

Et mon cœur infidèle à l'auteur de mon être
 A redoublé mon crime à force de connaître
 Ce qu'il a d'affreux et d'amer.

Cent fois, les yeux ouverts à vos elartés célestes,
 J'ai couru de moi-même à mon aveuglement;
 Voyant les droits sentiers et les routes funestes
 J'ai consenti cent fois à mon égarement.

Ainsi mon âme révoltée
 Peut au fond de l'abîme être précipitée
 Sans accuser un Dieu tant de fois irrité.
 Mais, Seigneur, après tout, par ces noires licences
 Plus j'offre de matière à vos justes vengeances
 Plus j'en offre à votre bonté.

Ces textes ne sont pas choisis pour les besoins de ma démonstration. Si l'on se promène parmi les œuvres des écrivains de troisième ou quatrième ordre, on suit *assez souvent* des chemins aussi faciles entre 1630 et 1640; on les suit *souvent* de 1640 à 1650; et *le plus souvent* de 1650 à 1660. Les grands romans de La Calprenède ou de Gomberville, qui firent les délices d'une génération, sont fort longs, et fort trainants, par l'interminable complication des aventures; ils le sont aussi, quelque peu, par l'allure du style qui garde quelque chose de la nonchalance de l'*Astrée*. On y sent toujours le « conteur » qui ne cherche pas à calquer son style sur la véhémence des passions et le pathétique des situations, mais parle en homme qui a le temps à des auditeurs qui sont de loisir. Du moins cette nonchalance est parfaitement elaire. Elle est non pas la gaucherie d'un homme embarrassé de lui-même mais l'aisance d'un « honnête homme » qui n'a pas à se presser. Voici un « portrait » et une scène « touchante » de cette *Cassandre* qui ravissait encore M^{me} du Deffand et qui fut rééditée, au moins en abrégé, jusqu'à la fin du xviii^e siècle. Oroondate a retrouvé sa bien-aimée Statira qui le croit mort, qui dort et qui va s'éveiller¹ :

1. Livre IV.

« Sa Princesse était couchée sur le côté, sa tête appuyée sur un de ses bras, et l'autre négligemment étendu sur sa cuisse : sa beauté, quoique ses affections eussent diminué quelque chose de la vivacité du teint et de l'embonpoint, était déjà parvenue à sa perfection ; sa gorge était à demi découverte, et sa manche un peu retroussée faisait paraître une partie d'un bras beaucoup plus blanc que la neige ; la noirceur de son habit en relevait encore l'éclat, et ses cheveux de la même couleur, se jouant par le secours d'un petit vent sur celle de ses joues qui restait à notre vue, découvraient si bien par cette opposition la délicatesse de son teint, que l'ivoire et l'ébène ne furent jamais si véritablement assortis ; ses yeux, quoique fermés, avaient laissé le passage libre à quelques larmes, qui coulant sur sa joue s'allaient rendre sur sa bouche, où elles bornaient leur course, comme au seul lieu capable d'égaliser la beauté de la source d'où elles étaient sorties... »

Fasciné Oroondate s'approche et embrasse son amante qui se réveille brusquement :

« Mais quand elle se fut levée sur son séant pour se défendre contre la violence de son ennemi, et qu'elle eût attaché ses yeux sur le visage d'Oroondate, de qui la mémoire était toujours très présente à son esprit, et à la mort duquel elle donnait les larmes dont ses joues étaient encore mouillées, son étonnement fit place à un frisson, qui priva tous ses sens de leur fonction, et la fit, après un second cri, demeurer entre ses bras sans aucune apparence de vie. Mon maître tout éperdu et transporté de sa passion la presse entre ses bras, et lui mouillant le visage de larmes, prend des baisers qui ne lui avaient jamais été permis avec tant de liberté, et auxquels il ne s'était jamais tant émanqué, tandis que m'approchant de la fontaine, et voyant le peu de secours qu'elle recevait de mon maître, je lui jette par plusieurs fois de l'eau sur son visage ; mais son évanouissement était si profond qu'elle ne revenait point, et nous étions dans des peines qu'il est malaisé de vous exprimer. »

Ce sont là des situations qui ne sont pas prévues par les rhétoriques, dont le grave Balzac n'avait pas disserté. La Calprenède n'a su évoquer de pareilles « peines » que dans le style aimable et facile qui conviendrait aussi bien à des bergeries. Mais on sait aussi bien, pour d'autres sujets, dépasser ce style sans vigueur, chercher et trouver, sans

cesser d'être clair parfaitement, un style plus « âpre » et plus « fier ». On prend de la rhétorique le meilleur, c'est-à-dire ces mouvements du style, ces oppositions ou ces redoublements de phrases qui frappent la pensée du lecteur à la fois par leur solennité et leur simplicité, leur élévation et leur clarté. Scudéry publie, en 1642, *Les femmes illustres ou les harangues héroïques de M. de Scudéry*. Ces dames illustres sont certainement héroïques par la belle et sûre hardiesse de leurs propos :

« Hélas, est-il possible que Lucrèce puisse voir Colatin sans oser l'appeler son mari? Oui, la raison le veut et je ne m'y oppose pas. Non, Colatin, je ne suis plus votre femme; je suis une malheureuse que l'indignation des dieux a choisie pour être l'objet de la plus effroyable tyrannie dont on ait jamais entendu parler. Je ne suis plus cette Lucrèce dont la vertu vous charmait plus que la beauté; je suis une infortunée que le crime d'autrui a rendue coupable. Mais pour m'obliger à vous parler avec quelque tranquillité dans un trouble si grand, jurez-moi que vous vengerez l'outrage que j'ai reçu. Faites que je voie dans vos yeux le désir de la vengeance; montrez-moi le poignard qui doit effacer l'injure qu'on m'a faite ¹... »

Il n'est pas jusqu'à de graves philosophes qui n'aient pris dans cette rhétorique adroite les leçons d'un art où s'allient déjà la science et la clarté. Dès 1634, par exemple, Silhon publie un traité *De l'Immortalité de l'âme*. Il veut n'y être qu'un sage et se défend d'être un rhéteur. Mais tout comme Bossuet qui n'a vanté la simplicité barbare de saint Paul que pour se bien garder de la barbarie, il n'a dénoncé les abus de la rhétorique que pour faire usage abondamment de ses meilleures leçons ² :

« Mais avant que commencer, je déclare au lecteur que mon dessein est, dans le cours de ce livre, de rompre tout commerce avec la rhétorique, d'instruire l'entendement sans me mettre en peine de contenter les oreilles, ni de plaire à l'imagination; d'éclaircir les matières que je traiterai, et non pas de les orner;

1. P. 207.

2. P. 2.

de n'employer pas les termes les plus polis, mais les plus forts ; ni les expressions les plus pompeuses mais les plus vives et les plus animées, etc.....

« Mais, de détruire mal à propos la créance de l'immortalité de l'âme, et d'éteindre par un faux raisonnement ou par quelque maligne passion une lumière si nécessaire et d'un usage si diffus et si général, il vaudrait mieux jeter sur la face du soleil des ténèbres éternelles ; il vaudrait mieux empoisonner toutes les sources publiques ; il vaudrait mieux se crever les yeux en marchant sur le bord d'un précipice. Introduire cette erreur dans le monde, c'est saper les fondement de toute religion ; c'est couper la racine des vertus ; c'est arracher un des principes de l'humaine société. »

On pourrait eiter bien d'autres exemples. La Calprenède lui-même ou Gomberville ou M^{lle} de Seudéry ont su, quand ils cessaient de « conter » pour « haranguer », atteindre à la « mâle éloquence » aussi bien qu'à la « molle tendresse ». Telle harangue de Darius à son armée dans *Cassandre* (livre IV) est claire vigoureusement et non plus « lâchement ». Tel *Traité de l'esprit de l'homme* de Chanut (1649) est clair avec une netteté robuste et non plus sèche et trainante. Avant même Boileau, Racine, La Fontaine ou Bossuet, la langue commence à atteindre cette « perfection » qui se marque par le fait qu'elle n'est plus un effort du génie ni même le privilège du talent mais le besoin et la pratique presque aisée de tous ceux qui ont quelque goût et quelque expérience. Il restait cependant à convertir cette pratique en une doctrine ordonnée, raisonnée, impérieuse et à lui assurer le prestige que donnent des chefs-d'œuvre. Ce fut la tâche et le triomphe de cette génération qu'illustrèrent Boileau, Racine, La Fontaine, Bossuet et quelques autres.

CHAPITRE III

LA PERFECTION DE LA LANGUE

Tout d'abord la clarté devient le principe fondamental de la langue et du style. Il s'agit d'écrire clairement et non plus « régulièrement », selon le « bon usage » ou les « bienséances ». Ou plutôt règles, bon usage et bienséances étaient des mots assez vagues et ployables en plusieurs sens. On s'est proposé d'en rendre raison ; cette raison est qu'ils sont des moyens pour atteindre la clarté. Il y a d'ailleurs assez longtemps que l'on parle de cette clarté comme de la suprême vertu du style. « Donnez tel nom qu'il vous plaira à ma prose, écrit Racan à Chapelain¹, de galante, de naïve et d'enjouée, je suis résolu de me tenir dans les préceptes de mon premier maître [Malherbe] et de ne chercher jamais ni nombre ni cadence à mes périodes, ni autre ornement que la netteté de bien exprimer ma pensée. » Mais bientôt cette netteté, cette clarté deviennent le thème banal que ressassent non seulement Boileau mais toutes sortes de contemporains qui ne sont pas ses disciples :

Il est certains esprits dont les sombres pensées
Sont d'un nuage épais toujours embarrassées.
Le jour de la raison ne le saurait percer.
Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

1. Lettre sans date.

Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

Là encore Boileau n'invente rien. Il ne fait que répéter en termes qui n'ont ni plus de précision ni plus d'aisance ce que chacun disait avant lui et autour de lui. C'était le conseil du chevalier de Méré lorsqu'il définissait le style de l'honnête homme ¹ : « Après cela je voudrais qu'on suivît ses pensées d'un esprit si net et si juste qu'il n'y eût rien d'obscur ni d'embarrassé. Je trouve aussi qu'il se faut expliquer de la manière la plus agréable, et qu'enfin il serait à désirer de se connaître à ce qui sied le mieux, et de le savoir pratiquer. » Donc clarté, agréments, finesse ou bienséances, mais clarté d'abord. C'est la conclusion même de La Mothe Le Vayer dans ses *Considérations sur l'éloquence française*. Le style lourd, pédant et obscur n'est bon que pour les docteurs ridicules de la comédie et de la farce. Il faut leur laisser ces longues périodes embrouillées qui ne conviennent qu'à des disputes sorbonniques : « la clarté est la plus grande perfection d'un discours » ; les vertus essentielles de l'éloquence c'est d'être « correcte, claire, ornée ». Ce sera aussi bien la conclusion du P. Bouhours, de La Bruyère, de Fénelon et de bien d'autres : « L'on écrit régulièrement depuis vingt années ; l'on est esclave de la construction... l'on a mis enfin dans le discours [entendons : dans le style] tout l'ordre et la netteté dont il est capable. »

Ce principe de clarté commence même à devenir un principe d'enseignement. Depuis longtemps les rhétoriques en latin n'oubliaient pas, quand elles traitaient de l'*Elocution*, d'insister sur la nécessité de s'exprimer avec la plus grande clarté. Mais c'était une clarté conforme au génie de la langue latine et qu'on ne pouvait pas transposer dans la langue française sans l'adapter. On commence,

1. Lettre sans date, à Monsieur X...

dans la deuxième moitié du xvii^e siècle à composer en français ces Rhétoriques qui seront d'un si grand usage et qui auront une telle influence, au xviii^e siècle, dans les collèges. Au xvii^e siècle ce ne sont pas encore des livres scolaires, du moins officiellement, puisqu'on ne parle que latin, n'écrit qu'en latin, ne lit que du latin. Mais ce sont des livres qui commencent à se répandre. Les Rhétoriques de Bary, Le Gras, le P. Lamy, le P. Rapin eurent du succès. Elles insistent toutes sur cette nécessité primordiale de la clarté dans le style comme dans la pensée et dans l'ordonnance. Le chapitre 1^{er} de Le Gras, par exemple, a pour titre *De la clarté* et, si le chapitre II s'intitule *De l'ornement*, Le Gras rappelle tout d'abord que « ce mot n'est pas seulement opposé à ce qui est négligé ou inculte mais aussi à l'obscurité et à la faiblesse ».

Proclamer la nécessité de cette clarté c'était dénoncer l'erreur de tous ceux qui lui préfèrent des « ornements » ou des « agréments » dont le charme tient en partie à une obscurité qu'on juge « fine », « rare » ou « sublime ». Les défenseurs de la clarté furent donc les adversaires décidés de tous ceux qui semblaient préférer l'art, la recherche, la complication du style au « bon sens » et à la « simple nature ». Ils ne combattirent pas seulement le « gongorisme » et le « marinisme », l'emphase et les concettis de mauvais goût, mais encore ce qui en demeurerait, discrètement, dans le « style Balzac ». Balzac avait enseigné la clarté du style par l'ordre, l'équilibre, l'harmonie, mais non pas par la sobriété et la simplicité. On l'imita d'abord sans discernement. Les Voiture, les Scudéry, les Brébeuf et les autres apprirent de lui cette clarté ornée qui se faisait comprendre exactement mais avec ostentation. Puis on découvrit que l'ostentation était à la fois une faute de goût et une complication. On la condamna. On voulut qu'il n'y eût dans le style aucune de ces surprises d'images, aucun de ces artifices de style qui se proposent d'« enlever » le lecteur, mais qui risquent de lui faire perdre pied et de le laisser choir dans l'embarras. Lorsque Racan déclarait à Chapelain qu'il ne se souciait dans son style

de rien d'autre que de la netteté, c'était en protestant contre son maître de danse et contre Balzac qui veulent « nous obliger à avoir toujours la jambe tendue dans nos promenades et l'esprit dans nos lettres familières¹ ». Sorel, en 1672², n'était pas plus indulgent pour ceux qui, au lieu de parler « la langue de la raison », vont jusqu'à « friser et parfumer les prophètes ». On condamne donc les métaphores galantes où les beaux esprits tâchent à traduire les excès de leur amour par l'excès de leurs images ; puis, de proche en proche, ce sont toutes les métaphores, toutes les images qui deviennent suspectes, car ce que l'on conçoit clairement doit pouvoir s'exprimer directement, sans intermédiaire. L'image est un intermédiaire, une transposition. Or on exige que la pensée aille de plain pied et tout droit. Le goût des images, dit l'un, est une « maladie, dont je puis dire que nous sommes parfaitement guéris aujourd'hui. On écrit comme l'on parle et les personnes d'esprit ne recherchent dans le discours ni dans les écrits que les termes les plus propres et les plus naturels ». « Cet éclat, dit l'autre, éblouit, et par conséquent fait tort aux pensées. Ce qui est bien pensé se pense toujours naturellement ; mais ces ornements tiennent de l'artifice et ils imposent souvent à l'esprit. » Assurément il y a des images chez ces gens qu'on appelle des poètes, chez ces écrivains anciens qu'on admire si fort, chez Molière, chez Boileau, chez La Bruyère. Mais si les anciens sont grands, ils ne sont pas parfaits ; il faut les excuser par l'ignorance de leur temps. Et le style de Molière, de Boileau et de La Bruyère a été violemment critiqué. Sans doute on ne peut pas condamner toutes les figures ; mais les seules qu'on puisse admirer — les théoriciens semblent presque toujours vouloir dire excuser — ce ne sont pas les plus neuves et les plus frappantes ; ce sont les plus justes, les plus claires, celles dont la raison peut justifier le plus aisément le procédé et le sens. Les seules images bonnes sont les images logiques. On peut dire *essuyer un orage*, parce

1. Lettre sans date.

2. Pour ce qui suit, je résume Brunot (t. IV, I^{re} partie, pp. 550 et suiv.).

qu'un orage vous mouille, mais non pas *essuyer mille mousquetades*, parce que ces mousquetades ne laissent rien qu'on puisse essuyer. On n'a pas le droit d'*envisager les périls*, parce que les périls n'ont pas de visage. La Bruyère a grand tort de nous parler d'une *pépinière intarissable de Directeurs* parce qu'une source tarit et non pas une pépinière. De même quand on a fait choix d'une image il faut la continuer logiquement. Peu importe que l'usage ait effacé la première image au point qu'elle n'ait plus qu'une valeur abstraite. Des lecteurs peuvent retenir le sens figuré et ne pas comprendre le passage incohérent d'une figure à une autre figure. Lorsque Corneille écrit :

C'est votre intérêt seul qui fait parler ma flamme;

lorsque Racine nous montre

Un sang sur qui la Grèce aujourd'hui se repose,

ils ont tort de ne pas réfléchir qu'une flamme ne parle pas et qu'on ne se repose pas sur du sang. Pour qui cherche la clarté parfaite ces images sont incohérentes, obscures, mauvaises. Bref, comme le dit excellemment M. Brunot, il semble que les théoriciens « ne croient qu'à la figure élaborée par le styliste, cherchée et ensuite examinée, retournée, pesée, contrôlée, toute artificielle », c'est-à-dire dépourvue le plus souvent de toute valeur expressive, mais parfaitement claire, si claire qu'elle n'est plus qu'une sorte de reflet de l'idée abstraite, une inutilité.

*
* *

Suivons l'application de ces principes généraux dans l'élaboration de la langue parfaite, c'est-à-dire parfaitement claire, dans le vocabulaire, dans la grammaire, dans l'ordonnance de la phrase¹.

1. Je continue, jusqu'à ma p. 312, à emprunter mes renseignements à Brunot (t. IV, I^{re} partie).

Le vocabulaire devra être soigneusement choisi, trié, soumis au plus minutieux examen qui n'ouvre la porte du bon style qu'aux termes les plus capables d'exprimer clairement et exactement des idées claires et exactes. On précise, on renforce avec une rigueur de plus en plus impitoyable les règles formulées par les Malherbe, les Vaugelas, les Balzac. Une épuration continue, systématique, du vocabulaire se poursuit d'un commun accord; les conseillers les plus autorisés enseignent qu'elle ne sera jamais assez minutieuse. M^{lle} de Gournay avait, cinquante ans auparavant, comparé le repas auquel la nouvelle école conviait le monde à une belle table bien nette où il ne serait servi que de l'eau claire. Bouhours reprend cette métaphore ironique et en fait un aphorisme : « Le beau langage ressemble à une eau pure et nette qui n'a point de goût. » Donc, pour que rien ne trouble cette pureté et cette netteté, proscription des « mots vieux », aussi ridicules que les chausses, coiffures ou jupes de l'ancien temps. Il ne s'agit pas seulement de reléguer dans ces vieilleries Ronsard, Rabelais, Marot, tous les « vieux gaulois ». Ce sont Malherbe et Balzac eux-mêmes qui n'ont été en matière de vocabulaire que des apprentis. « La plupart de leurs termes, dit Vaugelas, ont vieilli, et on n'ose plus se fier à leurs modèles et à leurs remarques. » Les mots et les phrases du vieux temps « sont comme ces habits antiques dont on ne se sert guère que dans le carnaval ou sur un théâtre pour faire rire ». Assurément il y a des résistances parfois et des regrets assez souvent. On connaît et on cite les regrets de La Bruyère et le projet de Fénelon d'enrichir la langue dans sa *Lettre à l'Académie* : « *Ains* a péri... *Maint* est un mot qu'on ne devait jamais abandonner... *Valeur* devait aussi nous conserver *valeureux*; *haine*, *haineux*; *peine*, *peineux*..., tous mots qui pouvaient durer ensemble d'une égale beauté et rendre une langue plus abondante. » Fénelon se plaint qu'on ait « appauvri la langue... en voulant la purifier », en rejetant le vieux langage qui avait « je ne sais quoi de court, de naïf, de hardi, de vif et de passionné ». Mais ce sont là des regrets

et des projets, non des révoltes et des réalités. Ni La Bruyère, ni Fénelon, ni tous ceux qui partagent leurs idées n'ont hasardé de mots vieux, si ce n'est comme des sortes de citations, en les soulignant. C'est ainsi qu'on a banni ou tenté de bannir *bailler*, *choir*, *controuver*, *déclare*, *déconfire*, *délecter* et *délectable*, *déloyal* et *déloyauté*, *désastre*, *devis*, *s'encourir*, etc.

Plus fortement encore que les mots vieux on proscriit les mots déshonnêtes et ceux mêmes que peut effleurer l'ombre d'un soupçon ou d'une allusion contraires à la délicatesse. On a poussé cette délicatesse jusqu'à des scrupules infinis qui semblent des joyeusetés de comédie mais qui furent défendus avec une imperturbable gravité. La Bruyère, dit-on, a eu tort d'écrire qu'un homme de vrai mérite ne se cache pas au fond d'une inaccessible solitude, mais qu'il est accessible à tous « à toute heure et en tous états, au lit, nu [c'est-à-dire en déshabillé], habillé » ; car il ne faut pas salir ce mérite en évoquant ce lit et cette nudité. Molière n'exagère pas lorsqu'il prête aux femmes savantes le projet de retrancher « ces syllabes sales, qui dans les plus beaux mots produisent des scandales » ; car Bouhours, Chevreau ont tenté de ces retranchements et interdit *convaincu* et *consistoire*. Cette ombrageuse pudeur va jusqu'à éviter même, dans les traductions de la Bible, *enfanter*, *engendrer* ou *vierge*. Assez vite d'ailleurs cette chasteté méticuleuse et pédante fut tournée en ridicule. Ni Boileau, ni les Jansénistes mêmes, ni M^{me} de Maintenon, n'approuvèrent les Bouhours et les Chevreau.

On ne proscriit pas que les mots « sales ». On continue à faire la chasse à tous ceux qui ne sont pas conformes à la « politesse » et aux « bienséances » ; on bannit de la langue tout ce qui rappelle que les hommes ne vivent pas tous dans un salon et que beaucoup parlent pour parler et non pas pour plaire. Cette querelle des mots bas se déroule à travers toute la deuxième moitié du xvii^e siècle. Elle aboutit d'abord au discrédit du genre burlesque. Puis les exigences du style noble croissent avec ses triomphes. Elles vont bientôt jusqu'à mettre en cause ceux que l'on admire

et que l'on imite : les anciens. « Il n'y a rien, dit Boileau, qui avilisse davantage un discours que les mots bas. » Assurément, rétorquent Perrault et les adversaires des anciens. Mais on rencontre justement de ces vilénies dans ceux que les partisans des modernes ont raison de critiquer et se flattent de surpasser, chez Homère, par exemple, et chez Théocrite. Homère ne compare-t-il pas Ajax à un âne et ne voit-on pas les soldats d'Agamemnon tués comme des cochons ? Les défenseurs des Anciens sont bien forcés de convenir que ces mots sont dans l'*Iliade* ou dans l'*Odyssée*. Mais ils n'allèguent pas, pour défendre Homère, que la poésie de ses œuvres n'y perd rien. Ils suggèrent seulement que des mots qui désignent les mêmes êtres peuvent avoir de la décence dans une langue comme de la bassesse dans une autre. « Un terme grec très noble, dit Boileau, ne peut souvent être exprimé en français que par un terme très bas. » Pour comprendre et traduire Homère il suffit de chercher avec goût des équivalents. Si vous traduisez βῶς par *vache* vous êtes bas ; vous trahissez Homère et vous faites injure à l'épopée. Traduisez-le par *génisse* et vous respectez la vérité et l'art.

On mettra donc autant de souci à « choisir les mots » qu'à choisir les gentilshommes qui seront du petit ou du grand lever et les duchesses qui auront droit au tabouret. Ce choix des mots sera d'autant plus rigoureux qu'on s'élèvera dans la hiérarchie des genres, comme les règles de l'étiquette et les exigences des bienséances se font d'autant plus strictes qu'on passe de la petite à la haute bourgeoisie, à la noblesse de robe et à celle de la cour. Il y a un style bas qui peut convenir au conte, à la satire, au roman ; et ce style bas est d'ailleurs fort épuré ; un style moyen qui sera celui de l'épître, de la poésie familière, du discours simple et tempéré ; enfin un grand style ou style noble, le vrai style, qui convient aux grands genres, à la vraie poésie, à tout ce qui est vraiment l'art, à la tragédie, à l'épopée, à l'ode. La Fontaine pourra user du style bas, comme Boileau dans ses satires, comme La Bruyère, écrivain hardi, vigoureux, pour son temps, et qui préfère

souvent le mot réaliste et expressif à la vague élégance du style tempéré. Mais Racine dans ses tragédies, malgré quelques timides audaces qu'on n'osa plus risquer après lui; mais Pradon, Benserade ou Lamotte-Houdart; mais Fénelon, Bourdaloue, Fléchier ou Massillon ne se servent que d'une langue « épurée » qui transpose le style énergique de Tacite ou de la Bible en un style discret et de bonne compagnie.

On redoute les néologismes tout autant que les mots bas. Des mots nouveaux, c'est du caprice, de la fantaisie, de l'inconnu; c'est de l'obscurité ou du moins de l'incertitude; on se heurte à des sens qui ne sont pas prévus et classés. C'est un péril pour la clarté. On s'acharne à le conjurer. Le savant et célèbre P. Bouhours est le plus illustre de ceux qui ont, vers 1670, démontré qu'il fallait être « réservés à faire des mots nouveaux »; il faut même à peu près se les interdire et s'en tenir à ceux que l'usage impose invinciblement ou qui sont nécessaires, comme *thé* ou *café*, pour désigner des choses nouvelles. Il y a sans doute des « libéraux » tels que Ménage, Barbier d'Aucourt, le P. Lamy; ils redoutent qu'en appauvrissant la langue on ne la paralyse et louent « la fécondité de l'esprit » de ceux qui l'enrichissent lorsque la nécessité s'en impose. Il y a même des audacieux comme Fénelon qui, dans sa *Lettre à l'Académie*, place un projet d'enrichir la langue. Mais, timides ou résolues, ces audaces restent des théories. Les usages nouveaux des mots comme les mots nouveaux qui entrent dans la langue sont en réalité assez peu nombreux. « Quand on a éliminé des néologismes les mots techniques et les termes de la vie matérielle, le reste se réduit à fort peu de chose; on constate que les conseils de prudence des théoriciens ont été respectueusement écoutés et suivis. Leurs contemporains n'ont pas partagé toutes leurs superstitions, ils se sont du moins contentés des nouveautés nécessaires. Sans se croire compromis pour avoir risqué un terme nouveau, ils ont évité d'en faire sans besoin et hors de propos. Les règles n'avaient pas tué un instinct qui est immortel; elles l'avaient du moins empêché de dégénérer

en une fantaisie; elles avaient même amené les écrivains à se défier du néologisme comme d'une faiblesse, le public à le fuir comme une marque de mauvaise éducation¹. » Ce purisme reçoit d'ailleurs sa consécration éclatante. Il est le principe essentiel des dictionnaires de Richelet (1680) et de l'Académie (1694) d'où les mots vieux, déshonnêtes, bas ou nouveaux sont presque tous exclus.

De cette « élite » de mots on s'efforcera du moins de tirer le meilleur parti possible. On justifiera les droits de cette « caste noble » du vocabulaire, comme ceux de la noblesse dans l'État, par les services éminents qu'elle peut rendre. Chacun d'eux devra mériter son élection par la netteté, la précision de son sens. Ce souci d'une précision rigoureuse est poussé par tous ceux qui « vérifient les titres » du vocabulaire jusqu'aux plus minutieux scrupules. Bouhours poursuit de ses critiques toute ombre d'ambiguïté. Ne dites pas que *le Fils de l'Homme viendra dans sa gloire* car on peut comprendre qu'il y entre et non pas qu'il en est accompagné. Ne dites pas : *si vous voulez être élevés dans le ciel, humiliez-vous dans le monde*, car on pourrait comprendre que vous désirez être élevés au ciel. Dites-vous bien qu'il n'y a pas de synonymes et que chaque mot a un sens précis, une nuance de sens qui le distingue de tous les autres. Quand on a de la *reconnaissance* envers quelqu'un cela veut dire qu'on lui rend le service qu'on en a reçu; lorsqu'on s'en tient à un sentiment intérieur, c'est de la *gratitude* et non de la *reconnaissance*. La phrase : *Ce Prince me fait l'honneur d'être de mes amis* n'a pas la même valeur que *J'ai l'honneur d'être des amis de ce Prince*. Neuf académiciens ratiocinent pour en démontrer la différence, sans d'ailleurs arriver à se mettre d'accord. On trouvera des discussions et des discernements analogues dans *Les secrets de notre langue, seconde partie de la rhétorique française*, par R. Bary (nouvelle édition, 1673) : « Des règles qui regardent les mots... 3^e règle : justesse... 4^e règle : clarté... 6^e règle : naturel. »

1. Brunot.

Ce goût de la rigoureuse précision du sens n'a d'ailleurs pas été seulement celui des grammairiens ou même des académiciens. Il est le goût de tout le monde et l'un des thèmes de conversation des salons. Il s'accorde avec le goût de l'analyse psychologique et la recherche du « fin du fin » ; car, pour discerner les plus subtils mouvements des cœurs et les nuances les plus délicates des passions, encore faut-il s'entendre exactement sur le sens rigoureux de mots qui ne viendront pas brouiller par des sens vagues la précision des discernements psychologiques. Qu'on lise les *Conversations nouvelles sur divers sujets* de M^{lle} de Scudéry (1685) on y trouvera sans doute des sujets de morale, de « galanterie » et de « politesse », chers à l'esprit précieux et même à l'esprit classique. On s'y entretient de la préférence qu'il convient de donner à la « bonté sans esprit » ou à l'« esprit sans bonté » ou bien des somptuosités de la cour de Versailles. Mais ce sont aussi bien des sujets de « bon langage ». M^{lle} de Scudéry s'efforcera de distinguer la *magnificence* de la *magnanimité* comme de la *libéralité*, d'établir les différences entre le *bon sens*, le *brillant*, le *galant* et le *poli*, entre l'*honneur* et la *gloire*. Les *Caractères* de La Buyère refléteront ce goût comme bien d'autres. Ils seront de temps à autre une analyse et une définition des sentiments. Ils démontreront qu'il ne faut pas confondre « parler bien, parler aisément, parler juste, parler à propos », pas plus que la *jalousie* et l'*émulation*, le *fat* et le *sot*. Avant eux il y avait des exercices linguistiques du même genre chez le chevalier de Méré ; il y en aura après eux chez Marivaux. Marivaux démontre que le marivaudage des sentiments ne peut aller sans marivaudage de style. Il aurait pu ajouter que ces finesses du style sont très souvent des finesses de vocabulaire ; il le démontre indirectement en dissertant sur la différence entre l'*homme fier* et le *glorieux*.

*
* *

Ce vocabulaire choisi, net et juste s'ordonne dans des phrases que réglemente une grammaire de plus en plus scrupuleuse et stricte¹. En fait toutes les règles essentielles de cette grammaire qui déterminent la clarté sont établies avant 1660. Ce qui reste à fixer ce sont seulement les mille détails qui imposent les formes grammaticales, accords, conjugaisons, règles de syntaxe, etc... Sur l'ordre des mots on n'a guère qu'à perfectionner, à décider de quelques cas litigieux. Mais c'est le principe même de cette grammaire qui se transforme pour la satisfaction de l'esprit d'ordre et de clarté. Vaugelas avait pris comme maître du langage l'usage. Bien que ce fût l'usage d'une élite, « le bel usage », c'était un maître arbitraire et qui risquait d'être capricieux. Ménage et du Cange voulaient faire appel à l'histoire de la langue. On s'en défia, car l'histoire ce sont des faits qui s'imposent, même s'ils ne sont pas raisonnables; on risquait ainsi de construire l'édifice sur des fondements instables. On en chercha qui fussent plus sûrs. Bouhours et quelques autres sont encore des disciples de Vaugelas et des serviteurs de l'usage. Mais Port-Royal avait publié sa *Grammaire générale et raisonnée* (1660). « Raisonnée » voulait dire que les règles devaient se justifier non par une obéissance aveugle à un usage arbitraire, mais par l'accord logique entre la règle et les exigences de l'esprit; tout comme la philosophie cartésienne est un accord entre les principes nécessaires de la raison et leurs conséquences. La diversité des mots qui composent le discours reposera sur la diversité des opérations de l'esprit. Si l'on ne doit pas employer le relatif après un nom sans article ce n'est pas, comme le pense Vaugelas, parce que l'usage le veut, mais pour obéir aux distinctions rationnelles entre le déterminé et l'indéterminé. Ainsi la grammaire se trouve, elle aussi, soumise à cette autorité souveraine qui régente toute la

1. Je suis à nouveau l'*Histoire de la langue* de Brunot (jusqu'à ma p. 319).

génération classique, non pas parce qu'elle est l'autorité mais parce qu'elle parle au nom de la clarté, de l'évidence. La raison devient le guide des démonstrations grammaticales. C'est elle que prétendent suivre le P. Lamy, Régnier-Desmarais, le P. Buffier. Le *Discours sur l'usage dans la langue française* de Grimarest (1709) dédaignera les courtisans, « qui jugent et ne connaissent que le quart de la langue », et les remplacera par la Logique. C'est elle qui dominera désormais presque toute la grammaire, à travers tout le XVIII^e siècle, pour trouver sa perfection dans le *Cours d'études* où Condillac assemble, en 1775, la *Grammaire* et la *Logique* et l'*Art de penser*.

L'usage de Vaugclas avait d'ailleurs été si pénétré de logique, du besoin d'ordre et de clarté que la grammaire cartésienne des Jansénistes et du P. Lamy sera neuve dans ses raisons plutôt que dans ses règles. De même la technique de la phrase ne fera que perfectionner des résultats nettement acquis dès 1660. Quelles que soient les querelles qui souvent divisent avec violence les grammairiens, ils sont tous d'accord sur les mêmes principes. La phrase doit, dans son mouvement, éviter toutes les irrégularités, tous les caprices qui peuvent gêner le mouvement logique de la pensée. L'anacoluthie, par exemple, a beau être permise en théorie (car c'est une « figure de style » comme l'apostrophe), en pratique il faut l'éviter puisqu'elle est une construction illogique de la phrase. Si La Bruyère écrit : « Qui sait parler aux Rois, c'est peut-être où se termine toute la prudence... », l'un de ses critiques trouve qu'il a tort. De même il convient d'éviter dans des propositions coordonnées des changements de sujets qui risquent de créer des équivoques. Bouhours n'est pas certain qu'on ait le droit d'écrire : « Je me trouve assiégé d'une foule de pensées et de grandes frayeurs se sont élevées en moi » ; et Jobard critique expressément : « Alexandre vainquit Darius et son armée fit un prodigieux butin. »

Tout doit, en effet, être subordonné à la clarté et à la netteté. Tous les théoriciens du style, et tous les écrivains quand ils parlent du style, s'accordent. Tous accepteraient

comme leur devise cette citation que Bouhours fait de Quintilien : « Je voudrais que ceux qui écrivent tâchassent non seulement de se faire entendre mais qu'ils fissent en sorte qu'on ne pût ne les pas entendre ; et que l'expression fût si claire qu'elle frappât l'esprit du lecteur comme le soleil frappe les yeux des personnes qui ne s'attachent pas à le regarder et qui le sentent malgré qu'ils en aient. » On a proposé mille fois, dans nos classes et nos universités, comme sujet de dissertation, le mot de Rivarol : « Ce qui n'est pas clair n'est pas français. » Il conviendrait de se souvenir que le P. Lamy l'avait dit aussi fortement un siècle avant lui, en 1688 : « Le génie de notre langue est la netteté. »

Pour suivre ce génie on pourchassera donc tout ce qui peut donner naissance à des équivoques, non seulement dans le sens des mots dont nous avons parlé, mais dans les ellipses, les sonorités ambiguës (*le plus grand des avantages* peut être compris *le plus grand désavantage*), les dispositions de mots qui ne sont pas les plus simples et les plus directes. Quand on se querelle par exemple, à propos des anciens et des modernes, sur les mérites respectifs des langues latine et française, on s'accorde presque toujours à reconnaître que c'est un défaut et non une vertu du latin que le droit d'y transposer tous les mots. Sans cesse il faut veiller pour éviter l'ombre même d'une incertitude qui pourrait naître de la séparation, du rapprochement, des arrangements inconsiderés des mots. C'est une mauvaise phrase que celle-ci : « Une femme qui mène à la Cour une mauvaise vie... », car on est tenté de croire qu'elle y conduit sa vie comme un page ou son mari. Il y a ainsi toutes sortes de précautions à prendre dans l'usage des pronoms, la place des compléments circonstanciels, de l'attribut, des adverbes, etc.

La clarté de la phrase ne naîtra pas d'ailleurs de ces seuls scrupules. Bien construire ses phrases ne suffit pas plus, pour édifier une œuvre nette et juste, que bien construire des murs ne suffit pour élever un palais harmonieux. En dehors même de ce choix et de cette ordonnance des

idées dont nous avons parlé, il faut assurer à chaque phrase, la même architecture simple, équilibrée, logique qu'à chaque développement et à l'ensemble. Il faut donc rechercher la sobriété, faire la chasse à tous les mots qui ne sont là que pour « l'ornement » et peuvent être supprimés sans que le sens de la phrase soit modifié. Si Boileau écrit :

Croit que Dieu tout exprès d'une côte nouvelle
A tiré pour lui seul une femme fidèle,

Desmarest remarque que *pour lui seul* et *tout exprès* ont le même sens et qu'il faut supprimer *tout exprès* qui, par surcroît, est « très bas ». Si La Bruyère nous dit : « Je retombe encore dans les peintures... », l'un de ces critiques dénonce le pléonasme de *retombe* et de *encore*. Même examen sévère des synonymes, qui sont souvent, dans les phrases discutées, des redondances évidentes, mais où l'on montre aussi parfois des scrupules bien vétilleux. Dans la phrase de La Bruyère : « Un discours oratoire dans toutes les règles, purgé de tous défauts, conforme aux préceptes de l'éloquence, paré de tous les ornements de la rhétorique... », le censeur voit quatre synonymes. Il suffisait de dire : « un discours oratoire dans toutes ses règles... » (car *discours* signifiait alors *exposé*, et *discours oratoire* n'est pas un des quatre synonymes).

On ne doit d'ailleurs pas sacrifier au goût de la sobriété les qualités essentielles qui restent la clarté et la netteté. Il faut éviter ces ellipses et abréviations qui rompent l'enchaînement logique et aisé des pensées. Il faut user des répétitions nécessaires pour éviter l'ombre d'une équivoque, d'une obscurité, d'une construction grammaticale douteuse. Toutes ces libertés de construction qui coordonnent, par abréviation, des groupes de mots qu'une phrase complète construirait avec des genres, nombres, prépositions différents sont impitoyablement prosrites. Elles étaient fréquentes chez les écrivains du xvi^e siècle ; on les retrouve chez La Fontaine de temps à autre et chez la plupart de ses contemporains ; mais les grammairiens les condamnent. On ne doit dire, par exemple, ni « non seulement votre père est

allé aux champs, mais votre oncle et votre frère aussi », ni « cet homme est aussi bon que sa femme ». On pousse le scrupule jusqu'à exiger ces répétitions qui, sans être imposées par la grammaire, sont nécessaires pour cette régularité qui est un des éléments de la parfaite clarté. Il vaut mieux écrire « Contre Dieu et contre le prochain », que « contre Dieu et le prochain » ; « il le fit pour se retirer et pour finir ses jours », « que il le fit pour se retirer et finir ses jours ». Tous se défient d'une brièveté qui cherche le rare pour manquer le naturel. La grammaire française, dit Bayle « est en cela d'une merveilleuse exactitude, car elle veut que l'on répète plutôt deux ou trois fois le même nom propre en peu de lignes que de laisser en suspens l'esprit du lecteur ».

Il y avait d'ailleurs chez ces grammairiens des goûts quelque peu contradictoires. S'ils exigeaient la plus rigoureuse clarté, ils voulaient non moins fermement de l'élégance. Ils demandaient aux écrivains, au nom de la clarté, toutes les répétitions utiles ; au nom de l'élégance, ils les proscrivaient. C'était au talent à se tirer d'affaire. Ils ont imposé au génie de notre langue, ou du moins, à son génie scolaire, ce double souci des constructions régulières par la répétition de tous les mots nécessaires et l'horreur des répétitions de mots. Mais jamais la clarté n'a été sacrifiée dans les multiples et méticuleuses discussions où l'on a cherché des moyens de conciliation.

L'ordonnance des périodes sera surveillée avec la même attention que celle des phrases. Il faudra en assurer, par tous les moyens, l'harmonie ou l'élégance et la clarté ; mais c'est à la clarté surtout que l'on s'appliquera et l'élégance ne devra venir que par surcroît. On bannira donc les parenthèses et tous ces « hors d'œuvre » qui prolongent gauchement une période alors que le mouvement naturel de la pensée tend à la terminer. Ne dites pas : « Il est en fonds de plus de dix mille syllogismes ; et il n'y en a point qui ne soit de poids et trébuchant, à ce que m'a dit un gentilhomme de ses amis qui ne sait point lire » ; dites : « Il est en fonds de plus de dix mille syllogismes ; et, à ce

que m'a dit un gentilhomme de ses amis, qui ne sait pas lire, il n'y en a point qui ne soit de poids et trébuchant. » On renoncera également, sans retour, à toutes ces périodes complexes que l'imitation de la période latine avait trop longtemps imposées au génie français. Il ne s'accommode pas de ces phrases aux vastes replis et à « longues queues ». « La période qui est trop longue, dit un grammairien, et qui enferme plus d'un sens, est obscure ; elle partage notre esprit et le met comme au désespoir, à cause de notre humeur prompte qui ne s'accorde pas avec cette ennuyeuse attente où il faut que l'esprit demeure pour recueillir le sens d'une longue période, qui n'est jamais parfaite qu'à la fin, et dont une partie se perd bien souvent en chemin, le commencement s'oubliant avant que l'on soit au bout. » On condamne donc impitoyablement tous ces écrivains dont j'ai parlé dans le précédent chapitre et qui restent fidèles au style comme au costume du vieux temps ; le style janséniste, par exemple, est attaqué aussi vivement par les grammairiens que leur doctrine par les théologiens : « Ils aiment naturellement les discours vastes ; les longues parenthèses leur plaisent beaucoup ; les grandes périodes, et surtout celles qui par leur grandeur excessive suffoquent ceux qui les prononcent, comme parle un auteur grec, sont tout à fait de leur goût. La belle vie de l'archevêque de Prague commence par une période démesurée ; il faut avoir de bons poumons pour la lire tout d'une haleine, et une grande attention pour la comprendre la première fois qu'on la lit. »

On trouvera un bon exposé de ces principes de clarté et d'aisance dans la rhétorique de Bary : « Deuxième partie. Des phrases... 2^e règle : Éviter les hors d'œuvre... 6^e règle : Pas d'ambiguïté... 14^e règle : Éviter le trop évident... Troisième partie : Des périodes... 3^e règle : Équilibre des périodes... 4^e règle : Proportion des périodes. » Les exemples de la 6^e règle de la deuxième partie témoignent du soin de Bary à conduire la pensée par les chemins les plus droits et les plus unis.

*
* *

La pratique des écrivains confirme de toute évidence les conseils des théoriciens. Non pas de tous sans doute ni toujours. Il n'y a jamais de discipline assez forte pour courber toutes les têtes. On trouverait des phrases à longs circuits, où des pensées quoique bien conçues ne s'énoncent pas toujours très clairement, chez un certain nombre de beaux-esprits de la fin du xvii^e siècle. M. Brunot en cite de Bayle, de Saint-Simon et des bureaux de la chancellerie qui auraient pu être rédigées cent ans plus tôt. A plus forte raison reste-t-on fidèle à cette période oratoire, judicieusement conduite, qui est parfaitement claire mais impose à l'esprit un effort d'attention. On admire le style sublime par-dessus le style simple ou tempéré. Et ce sublime, s'il se manifeste parfois par des éclairs, s'accommode encore mieux de l'ampleur des périodes longuement déroulées. Le style périodique est à l'occasion celui de Boileau, ou même de La Bruyère. Il est fréquent dans les grands genres : tragédie, épopée, ode. Il n'est pas la règle dans les genres oratoires ; et l'on n'a pas eu de mal à montrer que c'était mal juger la variété et la vie du style de Bossuet que d'en donner pour modèle le solennel début de l'Oraison funèbre d'Henriette de France : « Celui qui règne dans les cieux et de qui relèvent tous les empires, à qui seul appartient la gloire, la majesté et l'indépendance... ». Le style périodique en forme pourtant comme la trame générale sur laquelle se détachent les motifs du style « pressé » ou du style « varié ».

Mais si le style périodique subsiste, le style complexe et traînant n'est vraiment plus le style que des pédants ou plutôt de quelques pédants, celui de quelques originaux qui ne veulent écrire qu'à leur tête ou de gens austères qui craindraient de paraître frivoles s'ils cessaient d'être ennuyeux. Même le style périodique n'est vraiment plus le style du siècle. Il n'est pas plus l'allure naturelle de la prose française que la grande révérence de cour n'est l'attitude

habituelle des gens du monde. Cette allure naturelle c'est plutôt une clarté toute simple et toute nue, cette eau limpide du P. Bouhours coulant sans reflets et sans murmures sur une pente unie. Quand les écrivains ont du génie ou du talent, cette limpidité sans saveur devient, par miracle, savoureuse; une hardiesse discrète, un tour délicat et subtil la relèvent. Elle peut devenir, chez La Fontaine ou chez Racine, un « charme » ou une poésie mystérieuse et profonde. Mais le plus souvent c'est, sans aucun goût pour suggérer autre chose, le simple désir d'être compris tout de suite et pleinement. On peut évidemment regretter qu'il n'y ait pas chez les meilleurs plus d'ambition ou une autre ambition, que Racine n'ait pas mis plus de vie dans l'*Histoire de Port-Royal*, Boileau plus de verve brusque dans les *Réflexions sur Longin* ou Fénelon plus de fantaisie de style dans la *Lettre à l'Académie*. Mais la pensée française y a gagné que les écrivains moyens ou même les médiocres sont souvent excellents, de cette excellence que donnent la justesse et l'aisance. On pourrait multiplier les exemples de ces qualités moyennes de style, si reposantes lorsqu'on lit quelques « doctes » de cette génération classique, au sortir de quelque préface chamarrée du romantisme ou de quelque manifeste abscons du symbolisme. On peut les feuilleter presque tous. Le fond de leurs œuvres reste trop souvent ennuyeux par l'excès de méthode pédante, le souci de légitimer avec une rigueur vétilleuse, l'abus d'un ordre précautionneux. Mais, dans le détail, c'est le plus souvent la clarté même. Le début de la fameuse *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, est sans doute un peu solennel. L'abbé s'y hausse au grand style pour témoigner de la grandeur de son sujet et, sans doute, des aptitudes de son génie. Mais dès le chapitre II, où il entre dans son sujet, c'est un exposé fort lucide d'intention et de style : « La gloire où s'est élevé le théâtre français depuis quelque temps fera peut-être croire que ce discours est entièrement inutile et que nos poètes, ayant donné tant de poèmes au public avec une approbation générale, ne peuvent tirer aucun avantage d'une instruction qui n'est que le remède

à des défauts auxquels ils ne sont plus sujets. Aussi n'ai-je pas la vanité d'entreprendre cet ouvrage pour les avertir des choses qu'ils pratiquent tous les jours si heureusement, pour corriger des fautes qu'ils ne sont plus capables de faire. J'écris seulement pour faire connaître au peuple l'excellence de leur art, et pour lui donner sujet de les admirer, en montrant combien il faut d'adresse, de suffisance et de précautions pour achever des ouvrages qui ne donnent à nos comédiens que la peine de les réciter et qui ravissent de joie ceux qui les écoutent... ». Encore cette clarté, qui est de 1657, est-elle un peu cérémonieuse. Mais, rapidement, elle s'allègera. Il suffit, pour s'en convaincre, de prendre au hasard un tome du *Journal des savants*. C'est un recueil beaucoup moins austère et technique que celui qui garde aujourd'hui son nom. Il s'occupe des poètes, des romanciers. Mais il s'occupe pourtant, et surtout, d'œuvres graves des théologiens, juristes, érudits. Dès ses débuts il est rédigé dans un style qui n'est assurément ni pittoresque ni même vivant, mais qui est parfaitement aisé et presque alerte, même lorsqu'il rend compte (en 1665) de *Martini Schoockii de Sternutatione* ou de *Cerebri Anatome* de Willis ou de l'Arrêt rendu à la grande chambre, le 11 décembre 1664, ou d'une assemblée au collège des Jésuites où l'on discute sur la comète. Si l'on veut se rendre compte des mérites de cette aisance dans le style de la discussion morale ou érudite on peut lire, par exemple, les *Dialogues entre MM. Patru et d'Ablancourt sur les plaisirs* qui sont de Baudot de Juilly ou de l'abbé Genest (1701)¹:

« Encore, si en suite de ces soins et de ces apprêts, on gardait quelque mesure et qu'on voulût seulement manger avec modération des choses exquises. Mais on se gorge de viande et de vin d'une manière infâme et vous diriez que toute l'Allemagne s'est débordée en France.

« Non seulement on n'a point de honte de s'enivrer, on ne boit souvent que pour cela ; on s'entretient de son ivresse avec autant de sang-froid que d'une nouvelle de Flandre

1. Dialogue I.

ou de la Chine. C'est un plaisir de voir des gens, qui se disent issus des héros ou des demi-dieux, donner leurs noms à des verres, à des liqueurs et à des ragoûts, comme à des provinces conquises... »

On saisit toute la différence avec le style où La Bruyère a voulu mettre du pittoresque et de l'âpreté : « Champagne, au sortir d'un long dîner qui lui enfle l'estomac, et dans les douces fumées d'un vin d'Avenay ou de Sillery, signe un ordre qu'on lui présente, qui ôterait le pain à toute une province, si l'on n'y remédiait... — Il y a des misères qui saisissent le cœur; il manque à quelques-uns jusqu'aux aliments; ils redoutent l'hiver, ils appréhendent de vivre. L'on mange ailleurs des fruits précoces; l'on force la terre et les saisons pour fournir à sa délicatesse; de simples bourgeois, seulement à cause qu'ils étaient riches, ont eu l'audace d'avaler en un seul morceau la nourriture de cent familles. » C'est le style d'un artiste. Celui du *Dialogue* n'est qu'un style de bon sens, mais qui a atteint une sorte de perfection de bon sens. On a eu tant d'estime pour cette perfection-là qu'on s'y est tenu même lorsqu'il n'était plus tout à fait permis de choisir entre la simplicité nue et la simplicité « ornée » ou, comme nous dirions, pathétique et suggestive. Quel que soit le mérite, le charme, l'émotion même des œuvres de M^{me} de La Fayette, elles sont de celles qui peuvent faire aujourd'hui le régal des délicats mais non pas remuer le cœur de tous. Telle cette *Histoire d'Alphonse et de Belasire*, dans *Zayde*, qui est bien, sans doute, dans son fond, l'une des plus émouvantes et des plus cruelles histoires de jalousie malade et désespérée; mais où la frénésie et le désespoir s'expriment avec une sorte de sérénité de style qui fait avec le fond des choses un contraste, savoureux si l'on veut, mais plutôt déconcertant : « Les paroles, seigneur, ne peuvent représenter ce que je devins et la rage où je fus contre moi-même. Je voulus vingt fois me passer mon épée au travers du corps, et surtout lorsque je vis expirer dom Manrique. On m'ôta d'auprès de lui. Le comte de Guevarre, père de Belasire, qui était sorti au nom de dom Manrique et au mien, me conduisit

chez moi et me remit entre les mains de mon père. On ne me quittait point à cause du désespoir où j'étais ; mais le soin de me garder aurait été inutile si ma religion m'eût laissé la liberté de m'ôter la vie. La douleur que je savais que recevait Belasire de l'accident qui était arrivé pour elle et le bruit dans la cour achevait de me désespérer. Quand je pensais que tout le mal qu'elle souffrait et tout celui dont j'étais accablé n'était arrivé que par ma faute, j'étais dans une fureur qui ne peut être imaginée. Le comte de Guevarre, qui avait conservé beaucoup d'amitié pour moi, me venait voir très souvent et pardonnait à la passion que j'avais pour sa fille l'éclat que j'avais fait. J'appris par lui qu'elle était inconsolable et que sa douleur passait les bornes de la raison... »

Ce serait trahir, d'ailleurs, le *xvii^e* siècle que de croire qu'on a toujours été passionné et désespéré dans un style qui l'est si peu. Il y avait dans la langue française une autre tradition que les rhétoriques recueillent sous les noms de « rapidité », d' « énergie », ou de « véhémence ». C'est celle qui tente d'associer la clarté avec la vigueur, le mouvement ou l'esprit, en faisant appel à la brièveté, la concision ou même le heurt de phrases sèches et coupantes. Les dialogues « stichomythiques » de Corneille où le vers répond au vers sont restés le type classique de ce « parler nerveux », mais il n'a pas été inventé par Corneille. Il était dans le génie même de la langue. On le rencontre chez Rabelais ou chez Rénier. Pascal en use, comme La Fontaine bien entendu, comme l'alerte M^{me} de Sévigné, mais aussi bien comme le grave Boileau, la lente M^{lle} de Scudéry ou le sublime Bossuet ou la sceptique Ninon de Lenclos. Tous et toutes peuvent écrire, avec plus d'esprit, de vigueur ou d'ironie dans le style, ce billet de M^{lle} de Scudéry à M. de Vertron (1685) : « Le sonnet que vous m'envoyez, Monsieur, est fort beau, mais il est trop flatteur ; j'en rabats ce que je dois et je vous en remercie sans me laisser persuader ce que je ne mérite pas. Je suis fâchée, Monsieur, pour l'amour de vous, de ne pouvoir changer ma manière, mais je ne le puis. J'ai un grand nombre d'amis et

je suis assurée qu'il n'y en a pas un qui me conseillât de changer un caractère dont je me suis si bien trouvée. Il y a plus de trente ans que le duc de Montausier me loue de ne pas faire le bel esprit ; en un mot, Monsieur, rien n'est plus opposé à mon humeur, et je ne puis en façon du monde faire ce que vous désirez. Quand mes amis me montrent quelque ouvrage, je ne décide jamais rien. Ces deux aimables personnes que vous avez choisies suffisent à juger des choses plus difficiles ; si elles ne s'accordent pas, choisissez un honnête homme pour être un tiers. Voilà, Monsieur, tout ce que je puis. » Tous ceux qui ont étudié La Bruyère ont montré comment il avait commencé à faire la fortune de ce style coupé en lui donnant le pittoresque, la variété, la vie.

Clarté nue ou clarté « piquante » c'étaient là d'ailleurs deux formes différentes qui pouvaient se valoir sinon pour l'art du moins pour la netteté. Mais on voit subsister aussi certaines tendances qui s'opposent au principe de la clarté et qui préparent une réaction. On n'est pas toujours fidèle au « choix des mots ». Il y a du style réaliste dans beaucoup d'œuvres du *xvii^e* siècle. On le tolère et même l'on s'en divertit chez tous ceux qui ne cultivent pas les grands genres, chez les « comiques, satiriques et burlesques », ou dans les lettres familières. Il suffit de feuilleter le *Roman bourgeois* de Furetière, de relire certaines satires de Boileau ou les farces de Molière pour s'en convaincre. Il y en a, si l'on en croit les puristes, dans les grandes comédies de Molière et chez La Bruyère. On en trouve même, à certains égards, dans les sermons de Bossuet qui ne craint pas toujours d'offenser « les oreilles délicates ». En un sens inverse, le « bel usage », le « bel air » tiraient la langue vers des curiosités qui n'avaient rien à voir avec la clarté. Il s'agissait d'employer le mot, le tour non pas le plus net mais celui qui était à la mode. Ces mots et ces expressions à la mode sont un des engouements de cette Préciosité, qui ne date pas de Molière, qui naît plus d'un demi-siècle avant lui et dont la forme se prolongera jusqu'au milieu du *xviii^e* siècle. Même cette préciosité fera comme la mode ; elle descendra

d'étage en étage, avec des retards qui la rendront ridicule, jusqu'aux salons des petits bourgeois; et M. Bedout, dans *le Roman bourgeois*, fera sa cour à M^{lle} Javotte en style du sonnet d'Oronte ou du sonnet à la princesse Uranie. De ce style dont l'élégance n'est plus de mode, on se moquera copieusement, mais pour lui substituer une autre mode dont l'esprit n'en diffère pas. De Callières publiera *les mots à la mode* (3^e éd., 1693); Bary aura, dans sa *Rhétorique*, un chapitre sur « les phrases nouvelles ». Mode et nouveauté ne s'y soucient ni de raison, ni de logique, ni de clarté. Leur seule raison d'être est qu'elles sont; et les plus exigeants n'en demandent pas d'autre.

CHAPITRE IV

LA « GUEUSE FIÈRE ». LA REACTION.

Ces engouements restent cependant des exceptions. La grande mode, celle qui dure, c'est bien celle de la « pureté » du langage, c'est-à-dire d'une clarté élégante ¹. « Parler purement, dit l'abbé d'Olivet, en 1738, n'est pas un grand mérite ; d'y manquer, c'est une honte. » Un peu plus tard Voltaire écrira : « Trois choses sont absolument nécessaires : régularité, clarté, élégance. Avec les deux premières on parvient à ne pas écrire mal ; avec la troisième, on écrit bien. » Ce principe domine toutes les discussions sur le style, au moins jusque vers 1760. Mais il ne suffit pas de poser le principe ; il faut encore établir les règles précises qui permettent de réaliser et de juger cette pureté, cette régularité, cette clarté, cette élégance. Il est d'autant plus nécessaire de fixer ces règles qu'on les sent constamment menacées par des ignorances ou des imprudences qui poussent la langue vers la confusion et le mauvais goût. « Tout conspire, dira Voltaire dans son *Dictionnaire philosophique*, — tout conspire à corrompre une langue un peu étendue : les auteurs qui gâtent le style par l'affectation ; ceux qui écrivent en pays étranger et qui mêlent presque toujours des expressions étrangères à leur langue naturelle ; les négociants... ; les beaux esprits des pays étrangers... ». A ces causes de corruption il faut

1. Voir l'ouvrage d'A. François, *La grammaire du purisme...* (Bibliographie, p. 11).

opposer les « bons modèles ». Mais où les prendre ? Le xvii^e siècle avait, en général, suivi les conseils de Vaugelas qui disait : « dans le bon usage », bon usage de la vie pratique, c'est-à-dire « de la plus saine partie de la cour », bon usage de la littérature, c'est-à-dire des meilleurs écrivains contemporains. Mais le xviii^e siècle n'a plus confiance dans cet usage-là. Il ne croit plus qu'aucune partie de la cour soit absolument saine ni qu'aucun écrivain contemporain offre les garanties nécessaires. Il faut se dégager de tout ce qu'il y a d'instable et d'obscur dans la vie à laquelle on est mêlé, placer les modèles, l'idéal hors de cette confusion. C'est d'autant plus facile qu'on peut trouver aisément des modèles sûrs dans le siècle précédent. Pour décider de ce qui est régulier, clair, élégant, on prendra donc pour juges les meilleures œuvres des grands écrivains classiques. Il suffira d'éditer ces œuvres avec les commentaires nécessaires. On avait invité l'Académie, depuis le commencement du siècle, à s'y employer. Elle hésita, se décida, établit des commentaires de Boileau, Molière, La Fontaine, La Bruyère et... Quinault ; mais, par crainte des critiques, elle garda son travail dans les cartons. L'abbé d'Olivet eut moins de prudence. Il publia, en 1738, des *Remarques de grammaire sur Racine*. Voltaire donna, en 1764, son *Commentaire* sur Corneille qui est, avant tout, un commentaire grammatical. Les *Remarques* et le *Commentaire* furent assez vivement discutés, mais dans leurs détails non dans leur principe. Le principe, qu'aucun grammairien ne conteste, est que, pour éviter la corruption, la dégradation de la langue, il faut la fixer. Les modèles qui la fixeront, la « cloueront à eux », selon l'expression de l'académicien Thomas, seront quelques écrivains, les purs d'entre les purs. Ce seront des poètes, parce que la poésie a été plus scrupuleuse, a veillé plus jalousement sur le choix des mots et des tours. Parmi ces poètes, certains ont eu du génie, mais un génie « de caprice », souvent d'imprudence et d'erreur ; on se défiera d'eux, de La Fontaine qui a mis dans son style trop de mots « gothiques » ou de mots « bas » ; de Molière qui a fait « trop souvent grimacer ses

figures » et son style. On s'en tiendra, pour plus de sûreté, à Racine et à Boileau. « Nous avons, dit Voltaire, trouvé très peu de fautes contre la pureté de la langue dans Racine, dans Boileau, dans Pascal. » Pascal d'ailleurs ne garde pas cette place éminente. Seuls Racine, Boileau s'imposent. Encore convient-il de ne pas oublier qu'ils ne sont pas infailibles, qu'ils ont commis des fautes et qu'il faut les corriger parce que « les préjugés, une fois consacrés dans les livres classiques, se transmettent de génération en génération ». Ce sera la tâche des commentateurs, des gardiens farouches et inflexibles de la pureté. C'est ainsi que l'Académie remarque, dans la scène première de l'acte V d'*Athalie*, ces deux vers :

Redoublez au Seigneur votre ardente prière.

.....
Et força le Jourdain de rebrousser son cours.

On *redouble*, dit-elle, *des prières* et non *une prière* ; on dit *rebrousser chemin* et non *rebrousser son cours*... De même lorsqu'à la scène III Joas s'écrie :

Grand Dieu ! voici ton heure. On t'amène ta proie

« on a condamné cette expression : *on t'amène ta proie* comme peu convenable en parlant à Dieu ».

On voit quelles étaient les exigences de ce purisme. Il visait non seulement à fixer la langue mais à l'enfermer dans des limites très étroites. Un vocabulaire aussi restreint que possible, parce qu'il est beaucoup plus facile de déterminer avec exactitude le sens exact d'un petit nombre de mots ; une grammaire qui, au lieu de se subordonner à un « usage » arbitraire et incertain, se fera la servante de la raison, de la logique, en assurant à l'écrivain les moyens les plus simples et les plus sûrs de se faire comprendre ; un style qui lui aussi réduira l'élégance à n'être qu'un ornement de la clarté, qui retiendra des images non pour leur pittoresque ou leur pathétique mais parce qu'elles « éclaireront » l'idée ou du moins parce qu'on les « comprend aisé-

ment ». Ainsi la langue devient cette « gueuse fière » que Voltaire aimait autant pour sa gueuserie que pour sa fierté.

On sait quelles ont été les conséquences de cette ambition. La poésie a été, d'un seul coup, condamnée à n'être qu'un fantôme de poésie. Les scrupules du style ont achevé ce qu'avaient commencé ceux du choix et de l'ordonnance des idées. La poésie ne fut plus qu'un jeu ingénieux de formules, une difficulté vaincue. On le lui dit d'ailleurs; et les premiers « philosophes », les Lamotte-Houdart et les Fontenelle, puis d'autres réfléchirent que le jeu était bien puéril et bien vain. La prose y gagna tout ce que l'on sait. Elle devint cette prose alerte et lumineuse qui semble sans cesse éclairée par l'égale clarté d'un jour limpide; dont le mouvement est si aisé, si naturel qu'on n'a même plus la sensation du mouvement et que la succession des idées devient comme un déroulement devant notre pensée immobile. Maniée par des écrivains tels que Marivaux, Fontenelle, Voltaire, elle est bien, pour certaines œuvres ou, du moins, à certains moments de certaines œuvres, la perfection d'une langue. Par contre il est aisé de comprendre qu'elle échouera à exprimer ou qu'elle n'exprimera qu'en les transposant les brouillards, les crépuscules, les tempêtes non seulement de la nature qu'elle ignore, mais des sentiments qu'elle est capable d'« analyser » et non de peindre. Si l'on veut se rendre compte de ses mérites et de ses limites, il suffit de relire la *Manon Lescaut* de l'abbé Prévost. L'abbé était pourtant un cœur fougueux et désordonné et même un coureur d'aventures redoutables. C'est pour cela sans doute qu'il a su peindre avec vérité l'aveugle passion de des Grieux. Mais il écrivait, plus ou moins, selon les leçons et le goût des puristes, selon la mode de 1733. Et c'est pour cela qu'aux instants les plus pathétiques et les plus troubles des Grieux parle avec une sobriété si nette, une si judicieuse « pureté » :

« Voici la troisième fois, Manon [que vous m'avez trompé]; je les ai bien comptées; il est impossible que cela s'oublie. C'est à vous de considérer à l'heure même quel parti vous voulez prendre; car mon triste cœur n'est plus à l'épreuve

d'un si cruel traitement. Je sens qu'il succombe, et qu'il est prêt à se fendre de douleur. Je n'en puis plus, ajoutai-je, en m'asseyant sur une chaise; j'ai à peine la force de parler et de me soutenir. »

« Elle ne me répondit point; mais lorsque je fus assis, elle se laissa tomber à genoux, et elle appuya sa tête sur les miens en cachant son visage de mes mains. Je sentis en un instant qu'elle les mouillait de ses larmes. Dieux! de quels mouvements n'étais-je point agité! « Ah! Manon, Manon, repris-je avec un soupir, il est bien tard de me donner des larmes, lorsque vous avez causé ma mort.

« Vous affectez une tristesse que vous ne sauriez sentir. Le plus grand de vos maux est sans doute ma présence, qui a toujours été importune à vos plaisirs. Ouvrez les yeux, voyez qui je suis; on ne verse pas des pleurs si tendres pour un malheureux qu'on a trahi et abandonné cruellement. » Elle baisait mes mains sans changer de posture. « Inconstante Manon, repris-je encore, fille ingrate et sans foi, où sont vos promesses et vos serments? Amante mille fois volage et cruelle, qu'as-tu fait de cet amour que tu me jurais encore aujourd'hui? Juste Ciel! ajoutai-je, est-ce ainsi qu'une infidèle se rit de vous après vous avoir attesté si saintement? C'est donc le parjure qui est récompensé! Le désespoir et l'abandon sont pour la constance et la fidélité!...

« Adieu, lâche créature, continuai-je en me levant; j'aime mieux mourir mille fois que d'avoir le moindre commerce désormais avec toi. Que le ciel me punisse moi-même si je t'honore jamais du moindre regard! Demeure avec ton nouvel amant, aime-le, déteste-moi, renonce à l'honneur, au bon sens, je m'en ris, tout m'est égal. »

« Elle fut si épouvantée de ce transport que, demeurant à genoux auprès de la chaise d'où je m'étais levé, elle me regardait en tremblant et n'osait respirer. Je fis encore quelques pas vers la porte en tournant la tête et tenant les yeux fixés sur elle.

« Mais il aurait fallu que j'eusse perdu tout sentiment

d'humanité pour m'endurcir contre tant de charmes. J'étais si éloigné d'avoir cette force barbare que, passant au contraire tout d'un coup à l'extrémité opposée, je retournai vers elle ou plutôt je m'y précipitai sans réflexion. Je la pris entre mes bras. Je lui donnai mille tendres baisers... »

Assurément la scène est vivante et pathétique, par la vérité des sentiments et des attitudes, par la justesse de l'expression et même sa simplicité. Mais elle ne l'est pas par ce qui pourrait passer du trouble et de la violence de ces sentiments dans la tonalité et le mouvement du style. Quand il n'y a plus guère de sentiments vrais et d'attitudes vivantes, quand il ne reste plus que ce style « épuré » et dépouillé, dans les tragédies de Voltaire, par exemple, et dans sa *Henriade*, les scènes de passion ou de « frénésie » ne sont plus que de creuses et vaines déclamations. Les limites mêmes dans lesquelles ce style peut rester juste et vrai sont assez étroites, dès qu'on sort des œuvres d'analyse et de raisonnement. Ainsi s'explique la rareté de réussites telles que celle de *Manon*, le petit nombre de ces œuvres à la fois presque sèches et pourtant tourmentées et palpitantes. Le plus souvent le style puriste ne réussit à bien traduire que les sentiments un peu subtils dont il faut éclairer les nuances à la fois précises et délicates. Il exprime fort bien les ingénues de Marivaux, fort ingénues sans doute de cœur, mais d'intelligence fort curieuse et fort avisée. Ainsi l'Angélique de l'*Ecole des Mères* que sa mère veut obliger à épouser l'honnête et riche mais vieux M. Damis; ce qui la désole parce qu'elle aime le jeune et charmant Eraste. Il s'agit de décourager M. Damis sans manquer aux règles de la réserve et des bienséances :

M. Damis. — Enfin, charmante Angélique, je puis donc sans témoins vous jurer une tendresse éternelle. Il est vrai que mon âge ne répond pas au vôtre.

Angélique. — Oui, il y a bien de la différence.

M. Damis. — Cependant on me flatte que vous accepterez ma main sans répugnance.

Angélique. — Ma mère le dit.

M. Damis. — Et elle vous a permis de me le confirmer vous-même.

Angélique. — Oui, mais on n'est pas obligé d'user des permissions qu'on a.

M. Damis. — Est-ce par modestie, est-ce par dégoût que vous me refusez l'aveu que je demande?

Angélique. — Non, ce n'est pas par modestie.

M. Damis. — Que me dites-vous là! C'est donc par dégoût... Vous ne me répondez rien.

Angélique. — C'est que je suis polie.

M. Damis. — Vous n'auriez donc rien de favorable à me répondre?

Angélique. — Il faut que je me taise encore.

M. Damis. — Toujours par politesse?

Angélique. — Oh! toujours.

M. Damis. — Parlez-moi franchement : est-ce que vous me haïssez?

Angélique. — Vous embarrassez encore mon savoir vivre. Seriez-vous bien aise si je vous disais oui!

M. Damis. — Vous pourriez dire non.

Angélique. — Encore moins, car je mentirais.

M. Damis. — Quoi! vos sentiments vont jusqu'à la haine, Angélique? J'aurais cru que vous vous contentiez de ne me pas aimer.

Angélique. — Si vous vous en contentez, et moi aussi; et s'il n'est pas malhonnête d'avouer aux gens qu'on ne les aime point, je ne serai plus embarrassée.

M. Damis. — Et vous me l'avoueriez!

Angélique. — Tant qu'il vous plaira.

Nous pouvons croire avec Marivaux, qu'Angélique, par les soins de sa mère, est restée ignorante de tout. Elle n'use que des mots les plus communs et dans leurs sens les plus généraux. Mais elle a appris également, par les soins de Marivaux, à les employer avec une justesse si ingénieuse que sa naïveté devient bien exactement de l'esprit... Il y a quelque chose dans les ingénucs de Musset de cette naïveté spirituelle, comme elles ont souvent le charme de la simple ingénuité. Mais Musset ne craint pas de les faire

parler d'un autre style. Il leur donne une âme poétique et, avec l'âme, le ton et un « choix des mots » ou des images qui ne sont plus ceux d'une pensionnaire sans lectures. Ninon et Ninette ont d'autres rêves qu'Angélique, bien qu'elles aiment à peu près comme elle, et leur style est romanesque comme leur chimère :

NINON.

Cette voix retentit encore à mon oreille.

NINETTE.

Ce baiser singulier me fait encor frémir.

NINON.

Nous verrons cette nuit ; il faudra que je veille.

NINETTE.

Cette nuit, cette nuit, je ne veux pas dormir.

NINON.

Toi dont la voix est douce et douce la parole,
Chanteur mystérieux reviendras-tu me voir ?
Ou, comme en soupirant l'hirondelle s'envole,
Mon bonheur fuira-t-il, n'ayant duré qu'un soir !

NINETTE.

Audacieux fantôme à la forme voilée,
Les ombrages ce soir seront-ils sans danger ?
Te reverrai-je encor dans cette sombre allée,
Ou disparaîtras-tu comme un chamois léger ?

NINON.

L'eau, la terre et les vents, tout s'emplit d'harmonies.
Un jeune rossignol chante au fond de mon cœur.
J'entends sous les roseaux murmurer des génies...
Ai-je de nouveaux sens inconnus à ma sœur ?

NINETTE.

Pourquoi ne puis-je voir sans plaisir et sans peine
Les baisers du zéphyr trembler sur la fontaine,
Et l'ombre des tilleuls passer sur mes bras nus ?
Ma sœur est une enfant, — et je ne le suis plus.

NINON.

O fleurs des nuits d'été, magnifique nature!
O plantes, ô rameaux l'un dans l'autre enlacés!

NINETTE.

O feuilles des palmiers, reines de la verdure,
Qui versez vos amours dans les vents embrasés!

Bien entendu, dans cette sérénade, Ninon et Ninette c'est Musset; elles sont donc, si l'on veut; moins vraies qu'Angélique. Mais Musset s'est moins soucié dans *A quoi rêvent les jeunes filles* de vérité psychologique que de vérité poétique. Or il n'était pas le premier à oublier l'une pour l'autre, même en manière de style. C'est dès le XVIII^e siècle que l'on commence très nettement à soupçonner, puis à démontrer que le style le plus vrai ce n'est pas nécessairement le style le plus pur, le plus régulier, le plus clair¹. C'est au moment même où les puristes donnent à leur idéal de la langue et du style sa perfection suprême qu'une réaction violente menace de tout emporter.

C'est d'abord le principe de la fixité de la langue qu'un torrent presque irrésistible submerge. Le principe de la plus grande clarté n'est pas nécessairement menacé par ce courant nouveau. Car on pourrait renouveler la langue pour la perfectionner dans le sens de la précision, de la logique. C'est l'idéal de Condillac qui rêve de créer une sorte de langue où les sens et les nuances et les liaisons de sens seraient aussi sûrement déterminés que les démonstrations mathématiques. Personne, ou à peu près, dès 1760, ne s'en tient donc aux scrupules de l'abbé Desfontaines qui ne publie, en 1726, un *Dictionnaire néologique* que pour se moquer des néologues. On reconnaît la nécessité du néologisme. Ne faut-il pas des mots nouveaux à des philosophes qui veulent étudier tant de sciences nouvelles dont les écrivains du XVII^e siècle n'avaient aucune idée? On ne saurait écrire de physique, de chimie, d'histoire

1. Et même dès le XVII^e, car Chapelle, dans une lettre à M^{lle} de Saint-Christophe se plaint que l'Académie ait fait de la langue une « momie », en la desséchant.

naturelle, d'économie politique avec le vocabulaire de Racine et de Boileau. Mais ces néologismes peuvent parfaitement enrichir la langue sans nuire à sa clarté. On impose en effet à la création de mots nouveaux des règles très étroites qui en fixent le sens avec une très grande précision : il faut qu'ils soient nécessaires, formés par analogie, selon le génie de la langue et parfaitement clairs. De même les nouveautés de mots, d'expressions, d'images plus ou moins précieuses mises à la mode par le « bel air » de la conversation mondaine sont des combinaisons qui n'offrent, le plus souvent, aucune obscurité. Tous ces « mots à la mode » recueillis par le *Dictionnaire néologique* ou par le roman de La Morlière, *Angola*, ont le plus souvent des sens limpides, si limpides qu'ils sont, pour la plupart, entrés dans l'usage et semblent aujourd'hui des banalités.

Il y en a pourtant qui sont obscurs. Les gens du monde se souciaient beaucoup plus de briller que d'être compris tout de suite par tous. Le mal, j'entends celui que dénonçaient les puristes, s'aggrava très vite dès qu'on comprit tout autrement le sens de *être compris*. Car il y a la compréhension qui relève de l'esprit de géométrie et celle qui relève de l'esprit de finesse ; on comprend autrement la démonstration de la pesanteur de l'air et le coup d'œil qui vous témoigne qu'on est aimé. De plus en plus se faire comprendre du lecteur devint, pour les écrivains, frapper son imagination, sa sensibilité. Il fut moins question d'être clair que d'être expressif. C'est cette ambition nouvelle qui explique les attaques acharnées et, en théorie victorieuses, contre le style noble. Dans la prose, le sort de la bataille fut vite réglé. Il y a quelques défenseurs notoires des « bienséances » et quelques obscurs pédants qui prétendent respecter « l'orgueilleuse délicatesse » de la langue et son « élégante noblesse ». Condorcet lui-même blâme, dans les *Provinciales*, un trop grand nombre d'expressions familières. Mais, le plus souvent, les auteurs et les critiques qui comptent mettent la prose hors du débat. Hormis les grands genres oratoires on laisse au

goût et au génie des prosateurs le soin de choisir leur vocabulaire. Pour la poésie la querelle fut plus longue et plus hargneuse. Même après 1760, Huber étoit de voir s'exeuser de traduire littéralement le titre d'une idylle de Gessner, *la Cruche cassée*. J. M. Clément reproche à Saint-Lambert et à Delille d'employer, dans *les Saisons* ou la traduction des *Géorgiques*, *choux, foin, poix, noisette, couloir, sain-foin, avoine, cosse*, etc... Mais le ridicule est très vite pour les délicats. Saint-Lambert et Delille ne se laissent pas intimider. Delille dont on a fait le père de la périphrase noble ne lui a donné en réalité que de tardives amours, lorsqu'il écrivit, après la Révolution, des poèmes sur *la Conversation* ou *les Trois règnes de la nature*. Dès 1782, dans son Poème des *Jardins*, il veut se libérer des « préjugés qui ont avili les mots comme les hommes » :

La herse, les traîneaux, tout l'attirail champêtre
Sans honte à mes regards osent ici paraître.

.....
Ne rougissez donc point, quoique l'orgueil en gronde,
D'ouvrir vos parcs aux bœufs, à la vache féconde
Qui ne dégrade plus ni vos parcs ni mes vers.

C'est exactement ce que dira Victor Hugo, un demi-siècle plus tard :

Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;
Les uns nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carrosses du roi ;
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires
Habitant les patois ; quelques-uns aux galères
Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas

.....
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes effarés,
Et sur les bataillons d'Alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire.
Plus de mot sénateur ! plus de mot roturier !
Je fis une tempête au fond de l'encrier.

Verve puissante et poésie, et non plus discours bien sage et platitude. Mais, avec un peu plus d'audace, ce n'est pas beaucoup plus révolutionnaire que le vocabulaire des *Jardins* où Delille se vante d'avoir fait entrer ces roturiers : la vache, le râteau, la herse, l'engrais, le fumier.

Ce n'est pas que Delille, Saint-Lambert, Roucher, L. Sébastien Mercier et tous ceux qui déclarent la guerre au préjugé du style noble soient des révolutionnaires. Bien qu'ils se disent philosophes ou soient suspects de l'être, ils sont au fond fort sages et fort prudents, dans leur art comme dans leurs doctrines sociales. Mais un courant irrésistible les entraîne ; ce même courant dont nous avons vu les flots infatigables battre et renverser sur tant de points les digues du choix et de l'ordonnance des idées. Il ne s'agit plus seulement d'être clair, d'être compris, de suivre les règles de la raison et du bon goût. Il faut d'abord toucher, émouvoir. On n'a pas renoncé à convaincre le lecteur ; mais ce n'est plus son bon sens, sa logique, sa raison qu'il faut convaincre ; c'est son cœur. Ainsi le langage et le style, au lieu d'être une analyse, une exposition, une démonstration, deviennent une persuasion. On s'aperçoit donc qu'il existe des forces de persuasion qui n'ont absolument rien à voir avec les règles de la grammaire, de la bienséance, du bon usage ou de la logique ; ce sont celles qui nous attachent à des voix aimées, à des voix aimables, à des chants, même sans paroles ; c'est la musique du langage, c'est l'harmonie.

Assurément ce n'est pas seulement vers 1750 que J.-J. Rousseau et les autres ont découvert qu'il valait mieux, souvent, parler harmonieusement que parler raisonnablement. Le goût de la musique du langage est aussi instinctif, pour le moins, que celui de sa logique. Tous nos poètes, depuis le moyen âge, ont recherché cette musique, plus ou moins consciemment. Dès le xvi^e siècle il y a des essais de prose poétique (par exemple chez Hélistienne de Crène) où l'on s'efforce de faire sortir la poésie des sons et du rythme des mots tout autant que des images. D'autre part, dès qu'on commence à enseigner la rhétorique, c'est-à-dire

dès le xvi^e siècle, on emprunte aux modèles grecs ou latins les études sur le « nombre oratoire ». Presque toutes les rhétoriques françaises de la fin du xvii^e et du xviii^e siècle font une large place à cette étude du nombre et entrent parfois dans les conseils les plus minutieux. Telle, par exemple, la célèbre rhétorique du P. Lamy. « Troisième partie, chap. II : Des lettres dont les mots sont composés. Premièrement, des voyelles. Comment leur son se forme. — Chap. III : Des consonnes. Comment elles se forment. — Chap. VI : Les mots sont des sons. Conditions nécessaires aux sons pour être agréables. — Chap. VII : Ce que les oreilles distinguent dans le son des paroles, et ce qu'elles y peuvent apercevoir avec plaisir. — Chap. XVI : Il y a une sympathie merveilleuse entre notre âme et la cadence du discours, quand cette cadence convient à ce qu'il exprime ; etc... ». Mais ce nombre oratoire tend vers une harmonie oratoire, dont les effets sont plus gros et plus monotones ; elle est, en outre, une harmonie étroitement subordonnée ; elle complète, perfectionne les effets du choix et de la disposition des idées ; jamais elle ne peut se passer d'eux ; ni même passer avant eux. Certains écrivains du xviii^e siècle se sont fait une idée singulièrement plus audacieuse des droits de l'harmonie.

La discussion est née, sous sa forme précise, de la querelle du vers français. On sait qu'à la fin du xvii^e siècle un procès s'est engagé où La Motte et même Fénelon ont condamné le vers français : poésie extérieure, mécanique, disaient-ils, qui se borne à compter des syllabes et à répéter les sons de la rime ; la poésie française est incapable de cette variété et de cette « flexibilité » de sons qui seule peut faire la musique d'une langue et sa poésie. Le vers français en particulier et la langue française en général eurent tout de suite d'ardents défenseurs ; ils s'efforcèrent de démontrer qu'elle était aussi harmonieuse que la latine ou l'italienne. Quelques-uns, comme Voltaire, s'en tinrent à des banalités. D'autres précisèrent, de la plus curieuse façon, leurs recherches et leurs démonstrations. Tels P. de Longue dont les très curieux et très hardis *Raisonnements*

hasardés sur la poésie française (1737) passèrent à peu près inaperçus ; l'abbé Batteux qui était, lui, fort célèbre, au moins comme régent et dont les ouvrages étaient très lus dans les collèges ; l'abbé Arnaud qui avait quelque réputation ; Condillac ou Marmontel qui en avaient beaucoup. Leurs théories sur l'harmonie de la langue sont fort diverses, fort discutées et souvent, comme celles de P. de Longue, fort « hasardées ». Ils en tirent des conséquences fort différentes. Le dramaturge de Belloy, l'auteur illustre du *Siège de Calais*, rédige, par exemple, des *Observations sur la langue et sur la poésie françaises* où il étudie « l'harmonie générale de notre langue et l'étonnante variété de ses sons », ou bien « l'harmonie expressive et imitative » ; c'est pour conclure que tout va pour le mieux, en France, dans le meilleur des mondes poétiques et que les Racine, les Boileau, les La Fontaine nous ont donné les modèles les plus parfaits et les plus variés d'harmonie. Mais toutes ces théories, qu'elles ébranlent les traditions ou qu'elles les respectent, s'accordent sur un point essentiel : c'est qu'un langage est fait pour charmer les oreilles autant que pour satisfaire l'esprit ; c'est qu'il doit être guidé par la sensibilité autant que par la logique. Une telle curiosité, de tels scrupules entraînaient la critique, même à son insu, bien loin des doctrines stylistiques du xvii^e siècle. De Belloy, par exemple, scande curieusement des vers de Racine avec une telle variété de coupes qu'il en fait des vers romantiques.

Ces théories ne peuvent être, d'ailleurs, vraiment importantes que si elles sont passées dans la pratique. Or la pratique s'en est assez vite inspirée et les a même dépassées. Elle a tâtonné longtemps, et la confusion même des principes a égaré les écrivains dans des chemins médiocres ou sans issue. On a tenté obstinément la « prose poétique ». Le poème en prose est un des genres les plus prospères du xviii^e siècle, depuis le *Télémaque* jusqu'à l'*Arcadie* de Bernardin de Saint-Pierre en passant par l'*Hymne au soleil* de l'abbé de Reyrac ou *Le Lévitte d'Ephraïm* de Jean-Jacques Rousseau. Il traverse même la Révolution et impose sa

forme aux *Natchez* ou aux *Martyrs* de Chateaubriand. Il se glisse dans *les Incas* de Marmontel. Mais il n'a rien donné qui vaille, du moins en tant que poème. Avec le désir d'une harmonie, d'une musique, d'un « chant » on y suit en effet tous les préjugés de « bienséance », de « noblesse », de « sublime » qui gâtent le poème en vers. D'autre part la prose poétique, quand elle n'est pas une contrefaçon vaine de la poésie, s'en tient très souvent aux « nombres oratoires » ; elle ne cesse d'être une exposition, une dissertation, une analyse que pour devenir une déclamation. L'« harmonie » de Diderot, de l'abbé Raynal, de L. S. Mercier n'est ainsi, bien souvent, qu'une rhétorique. Sans doute la prose française, empêtrée dans ses traditions, aurait-elle longtemps tâtonné sans l'exemple et les leçons d'un homme de génie.

Cet homme de génie ne fut pas Diderot. Il avait toutes sortes de curiosités, d'intuitions, d'audaces. Mais il était lui aussi empêtré. Sa *Lettre sur les sourds et muets* discute ce problème de l'harmonie en même temps que celui des images. Il y montre notamment qu'une même scène pathétique peut être traduite parallèlement par un peintre, un musicien, un poète et que le poète doit être peintre et musicien. Mais la doctrine reste confuse et les précisions d'une logique toute verbale n'aboutissent qu'à des abstractions obscures ; surtout Diderot est un peu trop convaincu que le problème est en partie insoluble : « Le français est fait pour instruire, éclairer et convaincre ; le grec, le latin, l'italien, l'anglais, pour persuader, émouvoir et tromper : parlez grec, latin, italien au peuple ; mais parlez français au sage. » C'est Jean-Jacques Rousseau qui s'est révolté contre cette sagesse démonstrative de la langue française et qui a démontré, par la doctrine et par l'exemple, qu'elle était faite, autant que toute autre, pour persuader et pour émouvoir, tout en apportant la vérité.

C'est que Rousseau se fait de la vérité une idée fort différente de celle à laquelle croit Diderot. La raison, la logique ou l'expérience y jouent leur rôle, mais un rôle partagé et, souvent même, subordonné. Il y a des vérités

du cœur, des certitudes du sentiment. Ce sont celles-là qu'il faut révéler au lecteur en lui montrant qu'elles sont en lui. Peu importent les scrupules d'une logique tâtilonne et d'ailleurs toute conventionnelle; peu importent quelques contradictions ou difficultés apparentes que semblent susciter des détails de fait; tout disparaît dans le mouvement de certitude qui soulève et entraîne l'âme tout entière. L'écrivain, emporté par cet élan, a moins à démontrer qu'à saisir et entraîner. Or sa puissance d'entraînement dépend en grande partie des suggestions de son style, d'une harmonie non pas attachée à la vérité logique ni même historique mais créatrice, pour une part, de la vérité « de sentiment ». Rousseau a déclaré explicitement qu'il lui importait fort peu, pour réaliser celle-ci, de sacrifier celles-là. Première règle, dit-il, être clair; mais seconde règle : être harmonieux, même aux dépens de la grammaire ou de l'histoire : « L'harmonie me paraît d'une si grande importance en fait de style que je la mets immédiatement après la clarté, même avant la correction. » Il exigera donc qu'on imprime *accueillirez* et non *accueillerez* et qu'on maintienne la phrase « Les Furst, les Tell, les Stouffacher étaient-ils gentilshommes? » malgré l'erreur historique que Rey lui signale¹.

Ainsi est née cette prose musicale qui s'ébauche déjà dans les *Discours* où elle est encore mêlée de prose oratoire et qui atteint sa perfection dans *la Nouvelle Héloïse*. Il est fort difficile d'en discerner les secrets. L'examen des corrections des manuscrits démontre que Rousseau n'y applique pas de procédés, qu'il ne cherche pas méthodiquement, par exemple, des rythmes de vers blancs. Il manie et remanie inlassablement ses phrases pour obéir à un instinct secret, celui d'une musique des mots. Mais ce sont justement cet instinct et ce secret qui firent la puissance

1. Voir mon édition de *la Nouvelle Héloïse* (Collection des *Grands écrivains*), Paris, Hachette, 1925-1926, t. I, p. 148. Toute cette question vient d'être étudiée avec autant de précision que de finesse par M^r A. François dans une brochure que je n'ai connue qu'en corrigeant les épreuves de mon livre (*Les origines lyriques de la phrase moderne*. Paris, Presses universitaires, 1929). Bien que son étude soit beaucoup plus riche et nuancée, je ne change rien à mon développement qui s'y trouve confirmé.

de ce style et son influence, parce qu'ils étaient le secret du génie. Si Rousseau avait pu raisonner son style ou si l'on avait pu le raisonner pour lui, il aurait rendu d'une main à la raison ce qu'il lui retirait de l'autre. Mais tout restait mystère, impression, suggestion ; et le charme n'en agissait qu'avec plus de puissance. Il entraînait irrésistiblement la langue et le style vers des buts qui faisaient complètement oublier ceux que l'on avait assignés à la perfection de la langue classique. Il ne s'agit plus d'employer la raison ou des procédés réfléchis pour convaincre. On peut, au moins dans certains cas et dans une certaine mesure, s'en fier à un instinct pour éveiller des instincts ou, comme l'on disait plus noblement, au cœur pour toucher le cœur. Dès lors peu importe que ce qu'on dit soit plus ou moins clair à la réflexion ; il suffit que le lecteur y croie, sans même chercher à y voir clair, sans l'analyser.

CHAPITRE V

LE XIX^e ET LE XX^e SIÈCLES LA LIBERTÉ DU STYLE

C'était bien là, plus encore que celle de Victor Hugo et du romantisme, la véritable « tempête au fond de l'encrier », celle qui annonçait tous les orages futurs. Peu de choses restaient non pas à revendiquer mais à enseigner par l'exemple pour ouvrir à la langue toutes les libertés. J.-J. Rousseau avait créé le style « sensible » ; il restait seulement à créer le style pittoresque. Il y a fort peu d'images colorées ou même plastiques dans son œuvre ; elle évoque surtout des émotions ; elle suscite des rêves plus que des visions. Le style pittoresque fut révélé surtout par Bernardin de Saint-Pierre et perfectionné par Chateaubriand qui sut mêler harmonieusement les enchantements du pittoresque et les retentissements pathétiques. Bernardin de Saint-Pierre n'avait pas tort d'écrire que « l'art de rendre la nature est si nouveau que les termes mêmes n'en sont pas inventés¹ » ; entendons l'art de rendre les couleurs et les formes de la nature puisque Rousseau en avait exprimé l'âme avec génie. Bernardin s'est donc évertué à inventer tout ce qui peut faire de la description des choses une peinture vivante et non plus des ombres élégantes et vagues. Pour peindre l'infinie et magique diversité de ces « harmonies » de la nature, depuis les solitudes glacées de la

1. Voir mon *Sentiment de la nature en France de J.-J. Rousseau à B. de Saint-Pierre*. Paris, Hachette, 1907, Livre III, ch. IV.

Finlande jusqu'aux solitudes éclatantes et vibrantes des Tropiques, il a donné au vocabulaire et au style une somptueuse palette de mots et d'images, de bleu, de vert, de jaune, de blanc, de brun, de roux, de marron, de vermillon, de ponceau, d'écarlate, d'améthyste, de cuivre, de safran, de couleur de gueule de four enflammé ou de fumée de pipe, etc... Chateaubriand n'a pas été moins audacieux. Lui aussi n'a pas eu d'autre règle pour le « choix des mots » et des tours ou pour leur invention que le désir d'exprimer fidèlement et puissamment ce qu'il voulait peindre. De plus en plus, il a été un « néologue » pour qui les mots sont justes non parce qu'ils sont logiquement clairs et noblement choisis, mais parce qu'ils sont expressifs et pittoresques. Il en viendra même, quand il écrira les *Mémoires d'Outre-Tombe*, à se créer une langue dédaigneuse de tous les usages. Pour nous montrer sa première vision de Combourg, il écrira « des bruyères guirlandées de bois », « nous guéâmes un ruisseau », des fenêtres « trèflées » ; il verra en Bretagne des « campagnes pélagiennes » ; il y promènera dans ses nuits de délire des cheveux « diluviés ».

Ses premières œuvres, du *Génie du Christianisme* aux *Martyrs*, sont moins audacieuses ; ou plutôt elles sont encore un mélange de la langue « noble » et de la langue pittoresque. Chateaubriand s'y essaie encore à servir deux maîtres : celui de la « grande poésie » des classiques, du style aristocratique et sublime et celui de la langue pittoresque qui préfère la force, l'éclat et la vie à la « dignité ». Ces deux maîtres ne pouvaient pas s'accorder. Ils se heurtent fâcheusement et se contredisent dans les *Martyrs* et surtout dans les *Natchez*, tour à tour pathétiques et colorés ou déclamatoires et conventionnels. Le préjugé d'une langue poétique particulière, soumise à des règles de préséance et d'étiquette reste très puissant encore pendant les vingt ou trente premières années du XIX^e siècle. Il gâte les *Méditations*, les *Odes et Ballades* et, à plus forte raison, les œuvres sans génie d'un Soumet ou d'un Casimir Delavigne ; ou du moins il contribue à ne leur permettre qu'un pittoresque un peu vague, un coloris effacé. Mais peu à

peu c'est bien la « révolution » qui balaie tous les scrupules, la pleine licence qui prend la place des timides « libertés ». S'ils respectent la grammaire qui continuera à régenter presque tout le monde jusqu'au Symbolisme, les romanciers, les historiens, font fi de tous les dictionnaires. Balzac puise à pleines mains dans toutes les langues techniques, dans la langue populaire, dans l'argot, dans les patois. Il crée des mots quand les mots lui manquent. Pour peindre fidèlement la « comédie humaine » il veut parler tous les langages humains. Michelet n'a qu'un souci : faire vivre l'histoire, ressusciter le passé ; pour animer ainsi ce qui est mort, tout lui est bon, les termes les plus familiers ou même les plus réalistes, les mots rares, les néologismes qu'il va chercher dans la langue la plus récente, les mots qu'il crée ou qu'il détourne de leur sens, les mots techniques, les archaïsmes¹. Bientôt la poésie romantique renonce avec grand fracas aux scrupules de la langue choisie. Victor Hugo surtout cesse d'être puriste en même temps qu'il renonce à être monarchiste et catholique. Dès *les Voix intérieures*, et surtout à partir des *Contemplations*, il est bien celui qui a

Brisé tous les carcans de fer
Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer
Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales ;

auxquels il a joint, en formidables bataillons d'assaut, les mots nouveaux, les mots renouvelés, les mots techniques, les mots de tous les passés de tous les peuples ; pour servir une imagination d'une puissance démesurée il s'est créé une langue pour ainsi dire inépuisable et illimitée.

Désormais plus rien ne reste des conceptions classiques, des règles et principes de la langue et du style. Il serait vain de suivre non pas toutes les conquêtes, puisque tout est conquis et qu'il n'y a plus d'ennemis, mais toutes les aventures d'une liberté qui n'a plus d'autre devoir que

1. Voir L. Refort, *L'art de Michelet dans son œuvre historique*. Paris, Champion, 1923.

celui de réussir. Rappelons seulement, entre cent exemples, que Flaubert se préoccupe fort peu, dans *Salammbô*, que les mots soient clairs pourvu qu'ils sonnent; il ne cherche pas nécessairement à nous donner l'idée nette d'un objet; il lui suffit de suggérer l'impression forte de choses, d'êtres barbares, sonores, éclatants, farouches, somptueux : « O Rabbetna!... Baalet!... Tanit! » et sa voix se traînait d'une façon plaintive, comme pour appeler quelqu'un. — « Anaitis! Astarté! Derceto! Astoreth! Mylitta! Athara! Elissa! Tiratha!... Par les symboles cachés, — par les cistres résonnants... ». Edmond et Jules de Goncourt écrivent leurs romans dans le « style artiste », c'est-à-dire dans un style où l'artiste se donne tous les droits pour créer ou infléchir les mots qui doivent traduire exactement sa vision ou son impression, pour alterner ou mêler le langage du peuple, les argots de rapins ou d'étudiants, les préciosités de mondains élégants, pour violenter au besoin la grammaire. Les « naturalistes », Zola, Huysmans et tous les autres, font entrer plus largement encore dans la langue le flot puissant et trouble de la langue populaire, de la langue des métiers, de l'argot.

Rien ne demeure, par conséquent, au moins en apparence, des scrupules de la langue et du style classiques; ou du moins on ne donne plus au même mot le même sens. Il s'agit bien toujours d'être clair, mais on ne cherche plus la même clarté. La langue classique cherchait une clarté abstraite, la détermination nette de l'idée ou de l'objet et le passage logiquement aisé d'idée en idée ou de l'idée d'un objet à l'idée d'un autre objet. Désormais il s'agit de toutes les clartés, de celle des idées quand il se trouve, mais aussi et surtout de la clarté sensible, celle qui s'impose à l'imagination impérieusement, sans qu'il soit besoin de réfléchir; ou celle qui conquiert la sensibilité sans que nous ayons besoin de comprendre notre émotion. De pareilles clartés sont encore, si l'on veut, de la clarté, mais elles entraînent la langue et la littérature bien loin de la clarté classique. Car la langue classique voulait une clarté permanente et universelle, indépendante des individus, des

lieux et du temps comme celle des théorèmes d'Euclide. Or des yeux différents ne voient pas nécessairement les mêmes choses; et surtout les imaginations et les sensibilités ne sont pas éveillées chez tous pour les mêmes moyens. En s'éloignant de « l'idée » pour se rapprocher de la « vie » la langue et le style allaient donc de la simplicité vers la complexité, du stable vers le mouvant, du défini vers l'in défini. A l'idéal de « vérité » elles substituaient celui de « réalité », au goût de ce qui doit être celui de ce qui est.

Pourtant la vieille tradition classique subsistait encore à travers les révolutions et les anarchies apparentes. Même chez les romantiques, les « artistes » ou les naturalistes on retrouve le respect des principes les plus généraux. La logique, la clarté abstraite ne commandent plus, mais elles surveillent. La langue, le style émeuvent et évoquent mais ils peuvent, en même temps, être compris. La logique ne choisit plus et n'ordonne plus; mais on peut, fort bien, si on le désire, l'appliquer, analyser, rendre compte. Il restait un dernier pas à franchir, qui était décisif. On avait dit, tout d'abord, qu'un mot était fait pour avoir un sens intelligible qui était sa seule raison d'être; la qualité des mots correspondait exactement à la qualité de leur sens, de leur clarté. Puis l'on avait reconnu que les mots avaient un son et qu'ils pouvaient évoquer des images; leur valeur, la valeur de leur emploi dépendait d'une combinaison de leur sens, de leur son, de leurs images. Le XVIII^e siècle timide-ment, les romantiques et leurs successeurs hardiment multiplièrent ces combinaisons. Mais ce fut seulement à la fin du XIX^e siècle qu'on en vint à ne plus s'intéresser au sens intelligible des mots, à déclarer que seules les musiques et les colorations des mots importaient. Ce fut l'œuvre de Stéphane Mallarmé, d'Arthur Rimbaud et des symbolistes, ou du moins de certains d'entre eux.

Assurément ils n'ont pas inventé tout à fait leur doctrine. Des poètes les avaient précédés qui, sans renoncer à être compris par l'intelligence logique, ne lui avaient laissé qu'un rôle effacé. Dans la *Symphonie pastorale* de

Beethoven on peut expliquer avec les mots de l'intelligence logique la succession et les transformations des thèmes, vie paisible, joie, menaces d'orage, orage, apaisement, etc... Mais ces explications sont inutiles; il n'est pas même nécessaire de réfléchir, de se rendre compte de ce symbolisme musical. On est transporté par l'œuvre dans un monde d'émotions « pures » auxquelles il suffit de se laisser aller instinctivement. Nous pouvons réfléchir ensuite que nous avons traversé des états d'âme idylliques, orageux, apaisés; mais cette réflexion n'est pas nécessaire pour que nous goûtions pleinement la joie musicale, pour communier avec le chef-d'œuvre. Ainsi les poèmes de Baudelaire, et, avant eux, certains poèmes de Victor Hugo sont écrits dans la langue la plus claire; leur sens est immédiat et pour ainsi dire sans nuances. Mais ce sens importe peu. Il ressemble à ces courbes abstraites qui servent à la science à étudier des sons et qui ne sont pas les sons. Nous sommes pris si puissamment par la musique des mots, par le rythme, par la couleur, par des évocations d'images que nous sommes entraînés tout de suite dans une sorte de vertige lyrique où plus rien n'existe que le vertige. Peu importe qu'on puisse inscrire sous cette sensation d'ivresse des propos raisonnables, nous dédaignons cette raison. Le prix du poème est dans l'illusion qu'il nous donne d'être jetés hors de la raison.

Le dessein plus précis de Stéphane Mallarmé fut de renoncer totalement aux entraves qui liaient la poésie pure aux exigences de l'intelligence logique. Puisque le vrai sentiment poétique ne peut se développer et vivre qu'en dehors de ce monde de la raison, pourquoi s'astreindre à une sorte de parallélisme factice entre un sens raisonnable et un sens poétique? Le poète ne doit se soucier que du sens poétique, de la clarté poétique, essentiellement différente de la clarté intellectuelle puisqu'elle est le *sentiment* d'une existence idéale et non la *compréhension* méthodique de cette existence. Pour atteindre et exprimer cette existence, Mallarmé, comme nous l'avons vu, a voulu transformer le fond de la poésie, en la chargeant d'exprimer des

intuitions. Il a voulu également renouveler sa forme. Ce n'est pas une réforme de vocabulaire. Mallarmé n'use même, le plus souvent, que d'un vocabulaire assez restreint, beaucoup moins riche que celui des romantiques. Cette discrétion du vocabulaire, cette absence de mots forgés et même de néologismes donne à ses poèmes, malgré leur obscurité profonde une sorte d'allure classique. Mais c'est le renoncement total à toute la logique grammaticale, à tout l'ordre syntaxique de la langue intelligible. Il semble que le poète dispose ses mots sur les lignes de ses vers comme un musicien ses notes sur les lignes de portée, uniquement pour des raisons de rythme et de sonorité :

Tout Orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir !

Première strophe du sonnet que j'ai déjà cité¹, et que le même commentateur de Mallarmé explique en la rejetant, pour le sens, à la fin du sonnet et en la construisant ainsi : « Tout orgueil, torche dans un branle étouffée, fume-t-il, sans que l'immortelle bouffée ne puisse surseoir à l'abandon du soir. » C'est-à-dire : « Toute gloire humaine, comme une torche éteinte dans un courant d'air, s'en va en fumée, sans que son éclat qui paraissait immortel, puisse retarder l'abandon qui nous attend au soir de la vie. » Le mot *soir*, complément déterminatif du mot *abandon* est donc détaché de ce mot et transporté, trois vers plus haut, entre deux mots avec lesquels il n'a aucun rapport logique. La forme grammaticalement interrogative *fume-t-il* équivaut à une forme affirmative (à moins que ce ne soit la forme exclamative de la langue populaire : « fume-t-il ! » pour « comme il fume ! ») etc...

Arthur Rimbaud a pris infiniment moins de libertés avec l'ordre grammatical des mots. Par contre il s'est donné toutes les libertés pour les transformer et les forger à son

1. Voir p. 255.

gré. Je ne dis pas pour leur donner des sens nouveaux. Il est probable que Stéphane Mallarmé et lui, hantés par les sonorités de certains mots et perdant de vue leur sens vulgaire, les ont employés avec un sens nouveau suscité par leur seule musique ; mais il est difficile d'en faire la preuve. Au contraire les mots inconnus, inexplicables de Rimbaud sont une des marques de sa poésie. Ils ne sont plus qu'un déroulement, un frisson, un choc, une fanfare de syllabes. Il faut, sans essayer de les comprendre méthodiquement, se laisser aller aux sensations confuses, ébauches vagues d'idées, éveillées par leurs rythmes, leurs notes :

Mains chasseresses des diptères
Dont bombinent les bleuïsons
Aurorales vers les nectaires ?
Mains décanteuses de poisons ?

Oh ! quel Rêve les a saisies
Dans les pandiculations ?
Un rêve inouï des Asies,
Des Khengavars ou des Sions ?

Jules Laforgue n'a pas créé de vocables aussi hallucinatoires. Il n'y a guère de mots dans ses œuvres dont le sens ne soit assez aisément suggéré par la logique fantaisiste mais claire qui les a créés ; ce sont des dérivations, combinaisons, transpositions d'un mécanisme divertissant mais simpliste. On a dressé la liste de ces vocables humoristiques¹ (*éléphantaisiste, ennuiversel, massacrilège, sexciproque, angéluser, anomaliflore, balsamyrrhe, clapisement*, etc...) ; ils n'ont pas la même audace que les quolibets « ithypalliques et pioupesques » de Rimbaud. Mais leur verve débridée, leur mépris de l'usage, du dictionnaire et même des néologismes réfléchis du style « artiste » ont contribué à rompre les dernières barrières qui enfermaient la langue dans les domaines de l'intelligible. Désormais les poètes ou du moins des poètes ont revendiqué pour la langue poétique toutes les libertés, même celle de renoncer à tout le lent, patient, séculaire travail qui avait adapté le langage à

1. Voir F. Ruchon, *Jules Laforgue*. Genève, Ciana, 1924 (ch. ix).

l'expression des idées. Au lieu de prendre les mots et la grammaire pour des moyens de communication aisés et sûrs entre les esprits, ils ont voulu n'y voir que la paresse d'une pensée qui tourne machinalement, stérilement dans les mêmes manèges. Être poète, ont-ils dit, et même penser, ce n'est pas répéter, copier : c'est créer. Or il n'y a de création vraie que si la création est totale, si la vie est tirée d'un seul coup de la matière brute, du chaos. Ils se sont donc donné comme une matière brute de sons, de voyelles et de consonnes qu'ils se sont arrogé le droit de façonner à leur guise. S'ils ont donné tout de même pour support à leur langue « créée » l'ossature de mots connus, ils ont pris avec l'ordre rationnel des mots, avec la grammaire, toutes les libertés. Ainsi est née, après l'anarchie relativement prudente des symbolistes, l'anarchie véhémement et superbe de dix écoles de jeunes poètes qui ne se sont plus souciés de parler une langue qui soit celle des autres, à qui il suffit de parler leur langue.

Je n'ai pas l'intention de juger ces tentatives ni même d'en faire l'histoire détaillée. Mais, quel que soit leur avenir, il importe de mesurer leur place dans la pensée et dans l'art français. Elle est évidemment limitée. Le mouvement symboliste, la recherche d'une poésie « pure », semblent bien avoir ouvert à la poésie française des mondes inconnus ou seulement entrevus jusque-là. La matière même de la poésie a été sans doute renouvelée au moins en partie et pour longtemps. Mais la destinée d'une langue et d'une syntaxe poétiques dédaigneuses des clartés de la langue et de la syntaxe intelligibles semble beaucoup plus incertaine. Du moins peut-on dire que seuls quelques poètes ou quelques prosateurs poètes s'efforcent à ces créations totales ou dans une sorte d'enfantement prodigieux l'œuvre ferait surgir, dans une synthèse indissoluble, une matière neuve dans une forme neuve. D'autres poètes, au contraire, et fort nombreux, et non des moindres, ont évolué pour revenir d'une langue plus riche, plus somptueuse, plus subtile à une langue plus sobre, plus nette, souvent même plus « classique ». C'est le cas de Moréas, d'Henri

de Regnier, d'Albert Samain, de Charles Guérin, de Stuart Merrill et de bien d'autres. Surtout les écrivains en prose, si l'on met à part quelques romantiques, quelques naturalistes attardés, quelques essayistes des jeunes écoles, quelques fantaisistes, semblent bien préférer aujourd'hui non pas une langue plus riche, plus singulière, plus aventureuse, mais un langage plus sobre, plus réfléchi, plus sûr. Ils cherchent la vérité et la nouveauté de l'expression, non dans l'invention hasardeuse des mots et des tours, mais dans leur choix, leur propriété, leur précision, leur équilibre, leur harmonie. Il semble qu'après trois générations de conquêtes, romantique, réaliste, symboliste, ils sentent le moment venu d'organiser, de consolider, de gouverner avec clairvoyance et délicatesse. La plupart des romanciers illustres ou notoires de la génération qui vieillit et ceux mêmes de la génération qui vient ont dans leur style sinon des mérites classiques du moins une sorte de netteté harmonieuse et choisie où se reflète l'idéal classique. On a tenté de montrer que le style d'Anatole France n'était qu'une sorte de centon du style de Racine. La démonstration touche au paradoxe ; mais elle exagère une vérité ; la structure du style d'Anatole France est bien celle du style classique. Bien d'autres, sans s'astreindre à un art aussi minutieux et strict, ont des styles de « puristes » plutôt que de novateurs : romans d'Henri de Regnier, de Boylesve, de Louis de Robert, d'Henri Duvernois, de Marcelle Tinayre, de Camille Marbo, de François Mauriac, de Claude Anet, de Marcel Boulenger, de Valéry-Larbaud, d'Emile Henriot, d'André Maurois, d'Abel Hermant, de Colette, de Pierre Louys, de Jérôme et Jean Tharaud, d'Edmond Jaloux, d'Alphonse de Chateaubriant, de Montherlant, etc... En même temps que s'opère une sorte de dispersion de la pensée et du goût vers toutes sortes de formes nouvelles de la pensée et même de l'art, il y a le plus souvent, semble-t-il, une sorte de concentration du style. Pour mieux enfermer une réalité qui semble devenir presque insaisissable à force de complexité, le style se fait plus volontaire, plus net, plus clair.

CONCLUSION

En terminant cette étude, je n'ai aucune raison pour ne pas avouer que je suis attaché au goût de la clarté par des habitudes profondes : habitudes de caractère, habitudes de pensée et surtout habitudes professionnelles. Quels que soient les mérites ou les dangers d'une clarté méthodique et scrupuleuse, elle est assurément la vertu essentielle d'un professeur. J'ai pourtant montré quelles erreurs avaient été commises au nom de la clarté. Je n'oublie pas qu'un petit journal du temps, *le Miroir*, affirmait que les *Odes* de Victor Hugo ne pouvaient être comprises « qu'après un minutieux examen ». Je n'oublie pas surtout que tout le monde n'est pas obligé de porter sur la clarté française le jugement d'un professeur français. Je relis la page d'Amiel : « Fait connaissance plus intime avec le peintre parisien. Joué avec lui aux dames après midi, et causé philosophie deux heures après souper. Rien n'était cocasse pour moi comme d'entendre ce bachelier bien appris me réfuter Hegel, m'expliquer que le protestantisme n'est pas une religion, me prouver que la nature a tort de passer du polygone au cercle et du polyèdre à la sphère, ou réciproquement, ou que les saines notions métaphysiques s'y opposent, en d'autres termes me montrer dans toute sa crudité les limites de l'esprit français, qui met toujours l'école, la formule, le conventionnel, l'a priori, l'abstraction, le factice au-dessus du réel et qui préfère la clarté à la vérité, les mots aux choses et la rhétorique à la science. — Ils sont absolus comme l'ignorance qui n'a rien comparé ; ils ne comprennent que le noir et le blanc, le oui et le non, omettant ainsi toutes les

couleurs d'une part, et de l'autre tous les degrés intermédiaires entre l'affirmation et la négation. — Ils sont logiciens et non dialecticiens. La tendance mathématique les rend incapables devant le degré supérieur de la réalité; en fait, ils ne *comprennent* rien, quoiqu'ils ergotent sur tout. — Habiles à distinguer, à classer et à pérorer, ils s'arrêtent sur le seuil de la philosophie, qui consiste à reconnaître l'inanité des différences et à en trouver la genèse. Ils ne sortent de la description que pour s'élancer sur les généralisations précipitées. Ils s'imaginent représenter vraiment l'homme complet, tandis qu'ils ne peuvent briser la dure coquille de leur nationalité, et qu'ils ne comprennent pas un seul peuple en dehors d'eux-mêmes¹. »

Je ne me crois pas du tout obligé, par élégance sceptique, de donner raison à Amiel. Je pense même qu'il aurait beaucoup mieux valu pour son bonheur, pour celui de « Philine » et même pour sa valeur intellectuelle qu'il fût un peu moins « dialecticien », un peu moins occupé à méditer sur l'inanité des différences, un peu plus « logicien » à la française. Mais mon étude a témoigné qu'il n'avait pas tout à fait tort. Oui, la pensée française a eu tendance, pendant un temps, à être celle de « logiciens » et de géomètres. Oui, elle a plus ou moins confondu clarté et vérité. Oui, elle a glissé vers des habitudes qui substituent les mots aux choses et la rhétorique à la sincérité. Oui, en nous rendant habiles à distinguer, à classer, ces habitudes ont donné à certains le goût de pérorer plutôt que celui de pénétrer et de comprendre. A certains égards, nous avons dû payer cette clarté française, dont Rivarol était si fier, un assez haut prix. Elle nous a obligés, notamment, comme je l'ai montré, à choisir parmi les idées et à leur imposer un ordre rigide et tyrannique. Elle a rejeté hors du « bon goût » et de la littérature toute une part de la vie, de la réalité, de la beauté. Elle a fait de la pensée, des œuvres de la pensée, un art aristocratique, étroit, et bientôt, artificiel et vain.

1. Page donnée dans *Philine*, fragments inédits du journal intime (publié par B. Bouvier), Paris, Edition de la Pléiade, 1927, p. 312.

Mais j'ai montré en même temps qu'il n'y a pas là une forme permanente, invincible, despotique de la pensée française. Ce goût de la clarté continue, méthodique, méticuleuse n'a pas été un de ces besoins obscurs et profonds, d'autant plus puissants qu'ils sont inconscients. La clarté des œuvres françaises est le résultat d'une élaboration réfléchie, qui progresse par étapes, par expériences, par consolidation des résultats. En même temps, ce que des réflexions et des expériences établissent, d'autres expériences et d'autres réflexions peuvent le renverser. Les principes de clarté qui ravissent un siècle peuvent être discutés ou reniés par un autre. La clarté dont s'enorgueillit Rivarol est celle de Racine, de Fontenelle, de Voltaire, et non pas celle de J.-J. Rousseau ou de Diderot ; à plus forte raison ne sera-t-elle plus celle de Victor Hugo, de Baudelaire, de Verlaine, de Mallarmé. Là comme ailleurs l'histoire ne peut pas être représentée par une ligne droite ; elle est faite d'oscillations.

Il reste vrai cependant que ces oscillations ne nous ont jamais fait perdre tout à fait de vue le point de départ. Sans doute, la conception classique de la clarté est violemment critiquée dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans son ensemble l'histoire de la poésie française, et pour une part l'histoire de toute la littérature au XIX^e et au XX^e siècle sont les histoires d'un renoncement à la clarté classique, d'une libération. Mais les influences ne pénètrent pas ou ne s'effacent pas dans les différents milieux avec la même vitesse. Notamment, c'est dans le milieu scolaire que le goût et les habitudes d'une clarté scrupuleuse et savante se sont le plus rapidement et le plus despotiquement installés. C'est dans ce milieu scolaire qu'elles ont survécu et survivent le plus vigoureusement. Amiel n'a pas tort d'appeler son peintre un « bachelier ». C'est un bachelier de 1871, c'est-à-dire formé par l'invincible rhétorique dont j'ai ébauché l'histoire. Et le critique Montégut dont Amiel se raille un peu plus loin, reste, malgré sa vive et intelligente curiosité pour les littératures étrangères, un critique « académique », un élève de cette rhétorique.

Nous devons à cette longue pratique de la clarté scolaire dont les méthodes traversent, sans en être ébranlées, le romantisme, le réalisme, le symbolisme, de grands bienfaits. Je ne voudrais pas les méconnaître et je les ai suggérés au cours de mon exposé. Mais il fallut bien, enfin, s'apercevoir que plus l'on donnait de netteté à la vérité scolaire, plus on l'éloignait, comme le dit Amiel, de la réalité. Il fallut convenir que l'école était faite pour préparer non des avocats et des rimeurs d'épîtres ou d'élégies mais des hommes armés pour résoudre les problèmes complexes de la vie. Ainsi la clarté « rhétoricienne » perdit peu à peu dans l'enseignement une part sinon de son prestige du moins de sa tyrannie.

Mais elle résiste, obstinément. Ce sont ses habitudes, ses forces obscures qui inspirent, au fond, les défenseurs d'une instruction « humaniste », contre ceux d'une instruction « moderne ». La lutte se poursuit entre ce qu'Amiel appelait la vérité et la réalité. Je suis de ceux qui souhaitent que le goût de la vérité, de la vérité « claire » ne soit pas vaincu. Nous lui devons quelques-unes des forces les plus originales et les plus fécondes de notre pensée. Mais je suis aussi de ceux pour qui cette vérité, à elle seule, peut être vide et dangereuse. La réalité vivante peut être enseignée ou exprimée, en partie, selon les exigences de cette vérité humaniste, de cette clarté française. Mais quand il y a désaccord, inadaptation de l'une à l'autre c'est la clarté qui doit s'adapter à la réalité et à la vie et non pas la réalité et la vie qui doivent être mutilées sur le lit de Procuste de la clarté. Dans ce débat, il y a longtemps que la poésie et l'art en général ont conquis toutes leurs libertés. Le conflit se poursuit dans l'enseignement. C'est de lui que je puis parler, pour conclure, puisque je suis professeur. Je ne souhaite pas, loin de là, que l'enseignement se ravale jamais à n'être qu'une préparation étroitement utilitaire aux besognes de la vie pratique. Il convient qu'il nourrisse dans les âmes ce goût de lucidité, d'ordonnance élégante et sûre qui est l'une des formes essentielles de notre pensée. Mais il lui reste pourtant, dans bien des

cas, à se libérer de certaines emprises du passé, à ne plus prendre la rhétorique pour une vérité, les mots pour des choses et, comme le dit Amiel, les distinctions et les classements pour l'image exacte de la réalité. Notre enseignement a gagné tout ce qu'il pouvait au jeu de la netteté et de la clarté; il lui reste à risquer davantage à celui de la vie.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
AVANT-PROPOS	7
Liste des ouvrages les plus fréquemment cités.....	11

PREMIÈRE PARTIE

LE CHOIX ET LA DÉTERMINATION DES IDÉES

CHAPITRE I. — La Renaissance. Afflux et confusion des idées.....	13
CHAPITRE II. — La détermination des idées.....	39
CHAPITRE III. — Le choix des idées.....	66
CHAPITRE IV. — La réaction.	91

DEUXIÈME PARTIE

L'ORDONNANCE DES IDÉES

CHAPITRE I. — Le désordre des idées.....	126
CHAPITRE II. — La rhétorique et ses méthodes.....	141
CHAPITRE III. — La composition oratoire dans la littérature classique....	156
CHAPITRE IV. — Les conséquences de la composition oratoire.....	185
CHAPITRE V. — La réaction contre la composition oratoire. I. Le xviii ^e siècle et le romantisme.....	206
CHAPITRE VI. — La réaction contre la composition oratoire. II. L'époque contemporaine.....	238

TROISIÈME PARTIE

L'EXPRESSION DES IDÉES

CHAPITRE I. — Le xvi ^e siècle ou désordre et génie.....	260
CHAPITRE II. — De Malherbe à Vaugelas. L'élaboration méthodique de la clarté.....	281
CHAPITRE III. — La perfection de la langue.....	303
CHAPITRE IV. — La gueuse fière. La réaction.....	327
CHAPITRE V. — Le xix ^e et le xx ^e siècles. La liberté du style.....	344
CONCLUSION.....	354

Da

PC 2073 .M6
Mornet, Daniel, 1878-
Histoire de la clarté française

010101 000



0 1999 0007605 0
TRENT UNIVERSITY

PC2073 .M6

Mornet, Daniel
Histoire de la clarté française

DATE

ISSUED TO

120573

120573

